This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

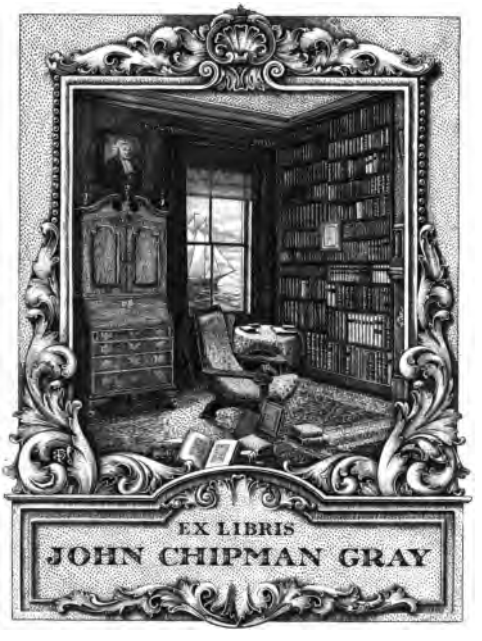
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

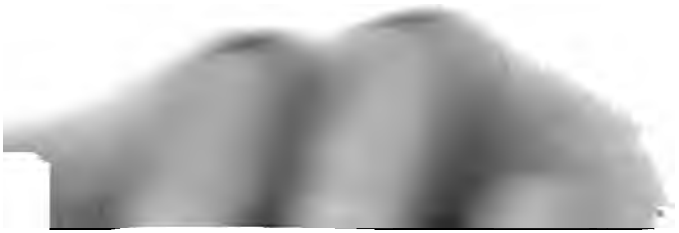
À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

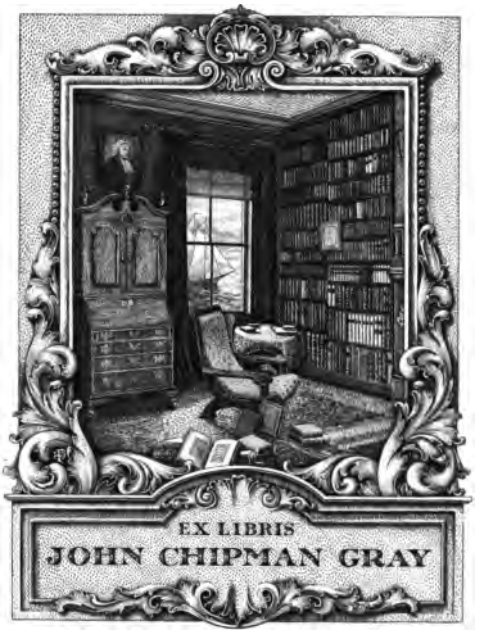
Lh 9.620.5



HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE LIBRARY OF
JOHN CHIPMAN GRAY
CLASS OF 1859
1875-1913



Lh9.620.5



HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE LIBRARY OF
JOHN CHIPMAN GRAY
CL
PROFESSO

NOUVELLE COLLECTION A L'USAGE DES CLASSES

MÈTRES LYRIQUES D'HORACE

D'APRÈS LES RÉSULTATS DE LA

MÉTRIQUE MODERNE

par H. SCHILLER

TRADUIT SUR LA 2e ÉDITION ALLEMANDE ET AUGMENTÉ DE

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES DE MUSIQUE APPLIQUÉES A LA MÉTRIQUE

par O. RIEMANN
Maître de Conférences à l'École Normale Supérieure

PARIS
LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK
11, RUE DE LILLE, 11
1883

Lh 9.620.5

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM THE LIBRARY OF
JOHN CHIPMAN GRAY
GIFT OF ROLAND GRAY
July 12, 1923

PRÉFACE DU TRADUCTEUR

Cette traduction a été faite il y a un peu plus de dix ans, sous la direction de M. E. Benoist, aujourd'hui professeur à la Sorbonne, dont je suivais alors les cours à la Faculté de Nancy. C'est également sur le conseil de M. Benoist que je la publie aujourd'hui, après l'avoir revue sur la 2e édition allemande; il nous a semblé, à lui et à moi, que ce petit opuscule pourrait avoir quelque intérêt pour les élèves ou les professeurs de nos lycées et qu'il formerait un utile complément de la petite *Métrique grecque et latine* de M. Lucien Müller, dont la traduction a été publiée, dans cette même collection, par M. Legouëz.

Le système d'après lequel M. Hermann Schiller scande les mètres d'Horace ne contient rien d'absolument nouveau. Comme l'auteur le dit dans une préface que nous avons cru pouvoir supprimer, comme offrant peu d'intérêt pour des lecteurs français, son travail n'est guère qu'une application des théories de Westphal sur la métrique grecque (1). Ces théories sont souvent bien hypothétiques, et je ne suis nullement sûr, pour ma part, que la ma-

(1) A. Rossbach et R. Westphal, *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten*, 2 volumes, 2e édition, 1867-1868 (Leipzig, Teubner).

nière de scander les vers d'Horace qui sera exposée ci-après soit toujours la vraie ; il me semble seulement qu'en attendant mieux, elle est préférable à la manière *traditionnelle*, c'est-à-dire à la manière de scander les vers d'Horace qui est donnée par les grammairiens latins et qui est reproduite, d'après eux, dans la plupart de nos éditions classiques d'Horace. Il se peut, à la vérité, qu'Horace lui-même ait déjà scandé ses propres vers à peu près comme les grammairiens latins les scandèrent plus tard (1) ; mais, pour des raisons musicales, il est bien difficile d'admettre que leur système rende compte de la signification primitive des mètres qu'il a employés. A l'origine, en effet, tous les genres de vers, chez les Grecs, ont dû commencer par être chantés ou récités avec accompagnement de musique ; la métrique et la musique ne faisaient qu'un alors, et, par conséquent, tout système qu'on proposera aujourd'hui pour expliquer telle ou telle espèce de mètre devra avant tout satisfaire aux lois de la mesure et du rhythme musical. Or, ce que M. Schiller s'est proposé, c'est de retrouver, en suivant Westphal, la signification musicale primitive des mètres qu'Horace a empruntés aux Grecs. Cet essai n'a bien souvent, en somme, que la valeur d'une hypothèse ingénieuse, qui ne sera peut-être pas définitive ; l'on arrivera peut-être à trouver un autre système qui, tout en répondant également aux exigences des lois musicales, tienne davantage compte de la doctrine des grammairiens grecs. Mais, en attendant que ce travail soit fait par

(1) C'est ce qu'a essayé d'établir M. Christ dans sa brochure : *Die Verskunst des Horaz im Lichte der alten Ueberlieferung*, Munich, 1868.

quelqu'un de nos métriciens français (parmi lesquels je n'ai point la prétention d'être rangé), je crois, avec mon ancien maître, M. Benoist, qu'il y a tout avantage à faire connaître aux élèves une explication des mètres d'Horace qui est intéressante, qui forme un ensemble logique et bien coordonné, qui enfin, au point de vue pratique, me paraît infiniment plus simple et plus facile à retenir que la manière traditionnelle de scander ces mètres, laquelle est assez compliquée et assez confuse.

J'ai encore d'autres réserves à faire : ce que je trouve, plus que tout le reste, fort incertain et fort hypothétique dans le travail de M. Schiller, ce sont ses considérations sur le caractère de chaque mètre et sur le rapport qu'il veut trouver chaque fois entre le mètre employé et les idées exprimées dans ce mètre. J'admets bien que chaque mètre a un caractère propre, qui fait qu'il ne peut servir qu'à l'expression d'un certain ordre d'idées : mais je crois qu'en cette matière l'on doit se borner à des remarques très générales et que, si on veut trop préciser, on entre bien vite dans le domaine de la fantaisie.

Enfin, en plusieurs passages où je n'étais pas tout à fait de l'avis de M. Schiller, je me suis permis d'ajouter quelques notes, qui se distinguent des notes provenant de l'auteur lui-même par la mention *N. du tr.* (note du traducteur).

Je parlais tout à l'heure des rapports qui unissaient, au moins à l'origine, la musique et la métrique. Je crois, en effet, qu'il n'est guère possible de bien comprendre la métrique ancienne, si l'on ne possède quelques notions de musique; il est vrai qu'il suffit pour cela de notions fort élémentaires et faciles à acquérir. Cette considération m'a engagé à faire précéder ma traduction d'une

espèce d'introduction, où j'ai essayé d'exposer quelques-uns des principes les plus simples de la musique, en ne m'occupant naturellement que de ceux qui pouvaient présenter quelque application à la métrique ancienne. Aurai-je réussi, dans cette introduction, à me faire comprendre des personnes tout à fait étrangères à la musique ? Je n'en sais trop rien ; mais peut-être ces quelques pages serviront-elles du moins aux élèves qui auront déjà quelques notions de musique, et peut-être contribueront-elles à leur rendre plus facile l'intelligence des éléments de la métrique ancienne.

En terminant cette préface, je rappelle aux professeurs qui pourraient s'intéresser d'une manière plus spéciale à cet ordre d'études qu'ils trouveront les principales questions relatives à la métrique grecque exposées d'une manière à la fois très précise et très claire dans le livre de M. Alfr. Croiset, *Pindare et les lois du lyrisme grec* (Paris, Hachette).

O. R.

Gérardmer, 28 septembre 1882.

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES DE MUSIQUE

APPLIQUÉES A LA MÉTRIQUE

I. — Le *rhythme* musical ou métrique est constitué par le retour, *à intervalles égaux*, d'un son (note de musique ou syllabe) plus *fort* que les autres ; l'intensité plus grande donnée à ce son s'appelle en métrique *accent métrique* ou *ictus*. Les intervalles égaux qui séparent les différents sons ainsi accentués forment ce qu'on appelle, en musique, *mesure simple*, en métrique, *pied*. La partie de la mesure ou du pied qui reçoit l'accent métrique s'appelle *temps fort* ou *frappé*, celle qui ne reçoit pas l'accent, *temps faible* ou *levé*.

II. — Il y a deux sortes de mesure simple : la mesure *à deux temps* et la mesure *à trois temps ;* dans la mesure à deux temps, la durée du temps fort est *égale* à la durée du temps faible ; exemples : le *spondée* (⏑ –), le *dactyle* (⏑ ⏑), le *procéleusmatique* (⏑ ⏑), où l'on doit compter 1 sur le

temps fort et 2 sur le temps faible, ou, si on aime mieux, 1,2 sur le temps fort, 3,4 sur le temps faible (1); — dans la mesure à trois temps, au contraire, la durée du temps fort est *double* de celle du temps faible : exemples : le *trochée* (– ∪), le *tribraque* (⏑ ∪ ∪), où l'on doit compter 1,2 sur le temps fort, 3 sur le temps faible (2).

III. — Les mesures *composées* peuvent être de deux sortes. D'une part, en faisant alterner, d'une façon régulière, une mesure à trois temps et une mesure à deux temps, on obtient une série de mesures composées *à cinq temps* (3); exemple : le *crétique* (– ∪ –) (4), qui se compose d'un trochée, c'.-à-d. d'une mesure à trois temps, et d'une longue équivalente à deux brèves, c'.-à-d. d'une mesure à deux temps (5).

IV. — D'autre part l'on peut, si l'on accélère le

(1) On indique en métrique le temps fort par un accent (') ; dans le procéleusmatique, les deux premières brèves forment le temps fort.

(2) Dans le tribraque, les deux premières brèves forment le temps fort.

(3) La mesure à cinq temps, assez fréquente dans la métrique ancienne, est rare dans la musique moderne. On en trouvera un exemple intéressant dans Boieldieu, *Dame Blanche*, acte II, n° 8 (*allegretto* qui forme la suite de la cavatine « *Viens, gentille Dame* »).

(4) L'accent double indique l'*ictus* principal, l'accent simple l'*ictus* secondaire.

(5) Dans cette mesure composée, la mesure à trois temps joue le rôle de temps fort par rapport à la mesure à deux temps, qui forme le temps faible.

mouvement dans lequel un morceau de musique doit être exécuté, réunir en une seule mesure composée *deux* ou *trois* mesures *à deux temps* ou *à trois temps;* il suffit, pour cela, d'accentuer d'une façon inégale les temps forts des différentes mesures. Si, par exemple, dans une série de mesures à 2 ou à 3 temps, on accentue le temps fort des mesures 1,3,5, etc., d'une manière plus énergique que le temps fort des mesures 2,4,6, etc., on réunira par là même deux mesures simples à 2 ou à 3 temps en *une* mesure à *deux temps composée :* la mesure 1 tout entière jouera le rôle de temps fort par rapport à la mesure 2, qui, s'effaçant, deviendra le temps faible de la mesure composée, et ainsi de suite.

De même, si, dans une série de mesures à 2 ou à 3 temps, l'on accentue le temps fort des mesures 1,4,7, etc., d'une manière plus énergique que les temps forts des mesures 2 et 3, 5 et 6, 8 et 9, on se trouvera avoir réuni trois mesures simples à 2 ou à 3 temps en *une* mesure *à trois temps composée*.

Nous trouvons un fait analogue dans la métrique ancienne : ainsi, au lieu d'écrire ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –, on peut écrire :

⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –.

C'est-à-dire qu'aux mesures simples à trois temps on aura substitué des mesures *à deux temps composées*, dans lesquelles on devra compter 1,2,3 pour le 1er trochée (temps fort), 4,5,6 pour le 2e trochée (temps faible).

C'est pour cela que la série métrique qui vient d'être donnée comme exemple s'appellera, soit une *hexapodie* trochaïque (6 mesures simples), soit un *trimètre* trochaïque (3 mesures composées); en effet, quand il est question de trochées, le mot de *pied* (πούς) désigne une mesure *simple*, le mot de *mètre* (μέτρον) une mesure *composée*.

V. — Une phrase musicale ou métrique peut commencer soit sur un temps fort, soit sur un temps faible ou sur une portion de temps faible. On a l'habitude, en musique, de compter les mesures depuis chaque temps fort jusqu'au temps fort suivant; par conséquent, si la phrase musicale commence sur un temps faible ou sur une portion de temps faible, ce temps faible sera laissé, dans l'écriture, en dehors de la première mesure; il en résultera que la dernière mesure de la phrase sera incomplète : il lui manquera en effet une quantité précisément égale au temps faible ou à la portion de temps faible qu'il y aura de trop au commencement de la phrase. En métrique, on peut séparer de la même manière les

pieds d'une série métrique commençant sur le temps faible : on aura alors une série où, avant le premier pied (commençant sur le temps fort), il y aura un temps faible de trop, qu'on appelle *anacrouse*, et où, par compensation, le dernier pied manquera de temps faible, ce qu'on exprime en disant qu'il est *catalectique*. Mais souvent aussi, dans les séries métriques de ce genre, on compte les pieds *depuis chaque temps faible jusqu'au temps faible suivant*, contrairement à ce qui se fait en musique. Toutes les séries métriques commençant sur un temps faible pourront donc se scander de deux manières différentes.

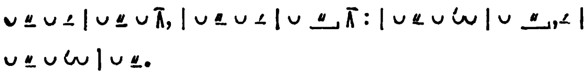
Soit, par exemple, la phrase suivante de Paisiello :

Le rhythme de cette phrase peut se figurer comme il suit (1) :

∪ | ⏑∪ ⏑∪ | ⏑∪ $\bar{\lambda}$, ∪ | ⏑∪ ⏑∪ | ⎯ $\bar{\lambda}$: ∪ | ⏑ ∪ ∪ ∪ ∪ | ⏑ ⎯, ∠ ∪ | ⏑ ∪ ∪ ∪ | ⏑.

(1) Je représente les *noires* par le signe ⎯, les *croches* par le signe ∪, les *noires pointées* (augmentées de la moitié de leur durée) par ⎯, les *silences* équivalant à la durée d'une noire par $\bar{\lambda}$. Pour la signification des signes de *ponctuation* intercalés dans la phrase musicale, v. plus loin, n° VI.

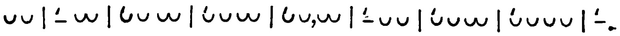
C'est-à-dire que ce sera une série trochaïque *catalectique*, précédée d'une *anacrouse*. Mais, en métrique, l'on peut aussi compter les mesures depuis chaque temps faible jusqu'au temps faible suivant, et scander ainsi :



On dira alors que c'est une série *ïambique*, parce qu'on a donné le nom d'*ïambe* à la forme de mesure simple ∪ ⊥.

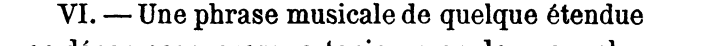
De même il y aura deux manières de noter au moyen des signes métriques le rhythme de cette phrase de Mozart :

1^re^ *manière :*



C'est une série de *dactyles* (et de procéleusmatiques) qui est *catalectique* et qui est précédée d'une *anacrouse* de deux syllabes.

2e *manière* (en comptant les mesures de temps faible en temps faible) :



On dira alors que c'est une série *anapestique*, parce qu'elle commence par la forme de mesure ⏑ ⏑ –, qui a reçu le nom d'*anapeste*.

VI. — Une phrase musicale de quelque étendue se décompose presque toujours en deux ou plusieurs parties ou *membres de phrase*, dont la fin peut n'être marquée par aucun signe extérieur, par aucune *pause matérielle* dans l'exécution du passage, mais qui, pour une oreille tant soit peu exercée, se détachent et se séparent aussi nettement l'un de l'autre que les membres de phrase du langage articulé pour l'esprit d'un auditeur. Les différents membres d'une phrase musicale sont donc séparés par des espèces de *pauses logiques*, plus ou moins fortes, qui le plus souvent ne sont pas marquées dans l'écriture et ne sont appréciables que pour l'oreille, mais dont on pourrait figurer l'importance relative en se servant des signes ordinaires de *ponctuation :* c'est ainsi que, dans les deux exemples de Paisiello et de Mozart qui ont été cités plus haut, j'ai indiqué, par des signes de ponctuation mis entre paren-

thèses, la fin des différentes parties de la phrase musicale.

L'endroit où le sens musical est ainsi coupé par une pause logique, sensible pour l'oreille, s'appelle *césure;* lorsque la césure tombe après une note accentuée, elle est dite *masculine;* lorsqu'elle tombe après *deux* notes dont la première est accentuée, la seconde ne l'étant pas, la césure est *féminine*. Dans la phrase de Paisiello, la césure principale, au milieu de la 4e mesure, est masculine, la césure secondaire qui se trouve au milieu de la 2e mesure est féminine.

La *césure* ou *coupe* des vers anciens n'a point d'autre signification : elle marque la fin d'une série rhythmique et le commencement d'une autre; elle indique que la mélodie sur laquelle le vers se chantait à l'origine se composait de deux membres de phrase et que le sens musical y était coupé précisément à l'endroit où se trouve aujourd'hui la césure du vers. C'est en effet une règle fondamentale que, si l'on compose des paroles sur une mélodie déjà existante ou de la musique sur des vers déjà existants, les coupes musicales de la mélodie doivent s'accorder avec les coupes des vers (1).

(1) Malheureusement les compositeurs ne s'astreignent pas toujours à observer cette règle; dans la *Sérénade* de Gounod,

Ainsi l'hexamètre peut être coupé : soit par une césure masculine au milieu du 3e pied (césure *penthémimère*) :

Arma virumque cano, || Trojæ qui primus ab oris;

soit par une césure masculine au milieu du 4e pied (césure *hephthémimère*) :

Armentarius Afer agit, || tectumque Laremque;

soit (ce qui est fréquent en grec, mais fort rare en latin) par une césure féminine vers la fin du 3e pied (césure *trochaïque*) :

ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, || πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά.

Cette place différente que la césure peut occuper dans l'hexamètre indique qu'à l'époque primitive où ce vers se chantait il pouvait se chanter sur plusieurs types de mélodies, formant

par exemple, elle est violée d'une façon désagréable, qui gâte un peu cette charmante mélodie. Le texte porte : *Quand tu chantes, bercée, Le soir, entre mes bras, Entends-tu ma pensée Qui te répond tout bas ?* etc.; la phrase musicale devrait donc être coupée après les mots *bercée* et *pensée*. Au lieu de cela, voici comme elle est rhythmée : *Quand tu chan — tes bercée le soir — entre mes bras, — entends-tu — ma pensée qui te — répond tout bas*, etc. L'effet est d'autant plus choquant qu'il y a deux syllabes muettes, le pronom *te* et la dernière syllabe de *chantes*, qui tombent sur deux notes fortement accentuées.

tous des phrases musicales de six mesures qui pour l'oreille se divisaient en deux parties distinctes; mais tantôt le premier membre de la phrase musicale était de 2 mesures 1/2 et le second de 3 mesures 1/2 (césure du 3e pied), tantôt le premier membre était de 3 mesures 1/2 et le second de 2 1/2 (césure du 4e pied). Dans cette seconde forme, le premier membre de phrase, le plus long des deux, pouvait lui-même se décomposer pour l'oreille en deux parties : de là la forme de vers où la césure principale du 4e pied est accompagnée d'une césure masculine secondaire au milieu du 2e pied (césure *trihémimère*) :

Infandum, | regina, jubes || renovare dolorem.

VII. — Outre l'accent *métrique* dont il a été question au nº I, il y a ce qu'on peut appele l'accent *rhythmique :* en effet, dans une phrase musicale composée de plusieurs membres, le *premier* et le *dernier* temps fort de chaque membre de phrase sont en général accentués d'une manière plus forte que les temps forts intermédiaires, lorsqu'il y en a. Dans l'exemple de Mozart cité plus haut, j'ai marqué d'une petite croix (+) les notes sur lesquelles porte cet accent rhythmique.

D'après ce qui vient d'être dit, le dernier temps fort avant la césure et le premier temps fort après la césure reçoivent toujours un *accent rhythmique*. C'est par là que la césure des vers anciens a gardé une signification rhythmique, quoique ces vers aient cessé d'être chantés.

VIII. — Il y a des phrases musicales très courtes et très simples, qui ne se composent que de deux membres (v. plus haut l'exemple de Mozart); mais l'on rencontre aussi des *périodes* musicales très étendues, qui comprennent 4 membres de phrase ou plus et qui peuvent embrasser jusqu'à 16 mesures ou même davantage. La construction de ces périodes peut être très diverse (1), mais en général elles ont ce caractère commun qu'elles se divisent en deux parties, dont chacune se subdivise en plusieurs membres de phrase, et dont la seconde reproduit, plus ou moins fidèlement, la mélodie de la première, si ce n'est qu'elle se termine d'une manière différente (2). Si l'on convient de représenter par des lettres identiques

(1) Pour les différentes formes mélodiques et pour les règles de leur construction, v. l'excellent traité élémentaire de L. Bussler, *Musikalische Formenlehre*, Berlin, 1878.

(2) Ainsi la seconde partie de la période, dans la musique moderne, se termine toujours sur la *tonique*, c'est-à-dire sur la note fondamentale de la gamme à laquelle appartient le passage; au contraire la première partie de la période peut se terminer sur une autre note que la tonique.

les membres de phrase qui reproduisent la même mélodie et par des lettres différentes ceux dont la mélodie est différente, on pourra donner comme exemple d'une période simple la forme $a + b$, $a + c$ (Mozart, Sonate en *la* majeur, 1re reprise du Thème avec variations; Dussek, 1re phrase de la mélodie l'*Adieu*); mais la forme peut être bien plus compliquée, par exemple : $a + b$, $c + d$; $a + b$, $c + e$ (Beethoven, Sonate *opus* 22, *Rondo*, 1re phrase, où du reste la forme ci-dessus représentée est encore étendue d'une façon irrégulière par un développement particulier du dernier membre).

Ces remarques s'appliquent aussi à la métrique ancienne. Des vers *isolés*, comme les hexamètres épiques, devaient se chanter sur des types de mélodies très simples, ne comprenant que deux membres de phrase. Au contraire, les mélodies, aujourd'hui perdues, sur lesquelles pouvaient se chanter les strophes lyriques d'Alcée, de Sapho, d'Horace, etc., devaient former des périodes plus étendues, embrassant toute la strophe, et se divisant en membres de phrase, dont la fin correspondait avec celle des vers, ainsi qu'avec les césures des vers eux-mêmes.

IX. — Lorsqu'on chante, la prononciation ordinaire des syllabes est souvent plus ou moins altérée, et par exemple la durée naturelle de telle

ou telle syllabe pourra être soit augmentée, soit abrégée un peu, selon qu'elle se trouvera placée sur une note longue ou sur une note brève. C'est ainsi que dans les mètres anciens, *qui ont tous commencé par être chantés*, il est peut-être arrivé quelquefois que des syllabes comptées ordinairement comme *longues* (_) ou comme *brèves* (⏑) aient reçu dans certains cas particuliers une valeur différente et aient été allongées ou abrégées contrairement à leur prononciation naturelle.

O. Riemann.

LES MÈTRES LYRIQUES D'HORACE

PRINCIPES GÉNÉRAUX

§ 1. — Sous la dénomination de *Poésies lyriques d'Horace* on comprend les quatre livres des Odes, le Chant séculaire et le livre des Épodes. Ces dernières appartiennent en moyenne à une époque plus reculée que les Odes et le Chant séculaire. Tandis qu'on assigne pour date à la composition des Épodes la période comprise entre la 24e et la 36e année de la vie du poète, les Odes et le Chant séculaire doivent être rapportés à la période comprise entre sa 35e et sa 54e année. Ce fait explique, non seulement la maturité d'esprit plus grande qui se montre dans les Odes, mais encore leur perfection technique bien plus achevée. Cette dernière toutefois n'apparaît pas tout d'un coup et l'on peut, avec assez de sûreté, suivre le développement progressif du poète dans ses œuvres.

§ 2. — Les Odes et le Chant séculaire étaient proprement destinés à être déclamés avec ac-

compagnement de musique. Mais, comme à cette époque l'usage de lire ou de réciter simplement des vers était au moins aussi répandu à Rome que l'usage de les déclamer avec accompagnement musical, le poète dut tenir compte des exigences de l'un et de l'autre usage.

§ 3. — Les mètres qu'Horace emploie dans ses poésies lyriques ne sont pas d'origine romaine; ils sont empruntés à des modèles grecs, surtout à Archiloque et à Alcée. Or, les Grecs de l'ancien temps ne composaient des vers que pour les faire déclamer avec accompagnement musical; on s'explique donc comment, par suite de la différence indiquée au paragraphe précédent, ces mètres d'origine grecque subirent certaines modifications entre les mains des Romains. L'usage de réciter les vers sans accompagnement de musique eut surtout pour effet une tendance particulière à couper certains vers par des césures invariables, inconnues des Grecs, et à employer, à certaines places de certains vers, des syllabes toujours longues, au lieu que les Grecs avaient employé, aux mêmes pieds, tantôt des longues, tantôt des brèves.

§ 4. — Toutes les Odes, ainsi que le Chant séculaire, sont composées en strophes de 4 vers (1). Il

(1) Ce qui le prouve, c'est que toutes, même celles qui ne sont

n'est pas nécessaire du reste que le sens s'arrête ni qu'il y ait une ponctuation à la fin de chaque strophe. Les strophes se composent tantôt du même vers répété indéfiniment (compositions *monostiques*), tantôt de deux ou trois sortes différentes de vers.

§ 5. — Parmi les pièces qui se composent de deux sortes de vers alternant l'une avec l'autre, les Épodes forment une classe à part. Le nom d'*Épodes* provient, du reste, des grammairiens postérieurs ; Horace lui-même appelait cette sorte de pièces *iambi*. Au sens étroit du mot ἐπῳδός, il ne faudrait ranger sous ce nom d'Épodes que les compositions où un vers plus court suit un vers plus long ; mais on a étendu le même nom à des mètres qui offrent précisément la disposition inverse (*Épod.* 11 et 13). La loi des strophes de quatre vers n'est pas applicable aux Épodes.

§ 6. — Tandis que dans les compositions modernes la durée des différentes notes de la mélodie et la quantité naturelle des syllabes du texte sont choses complètement indépendantes (1), chez les

composées que d'une seule espèce de vers, contiennent un nombre de vers divisible par 4. La seule exception est l'ode 8e du livre IV ; mais plusieurs savants admettent que cette ode n'est pas d'Horace lui-même et qu'elle a été, à une époque assez voisine de la mort du poète, ajoutée dans son recueil par une main étrangère. Pour la signification musicale de la *strophe*, v. *Notions de musique*, nº VIII. [*N. du tr.*]

(1) Ceci n'est pas précisément exact ; pour les compositeurs

anciens le poète et le compositeur ne font qu'un, et l'on ne peut séparer la mesure de la quantité, ni le rhythme musical du mètre. La cadence musicale, les pieds métriques, les mouvements du corps humain dans la danse avaient même origine : au fond de toutes ces choses se retrouve la même conception abstraite, le rhythme, c'est-à-dire l'ordre qui se montre dans le mouvement (1) et qui peut se rencontrer aussi bien dans les sons musicaux que dans le langage articulé et dans les mouvements du corps.

§ 7. — Le temps qu'il faut à peu près pour prononcer une syllabe brève s'appelle *more* (χρόνος πρῶτος, *mora*). Une syllabe qui contient deux de ces *mores* est dite longue. La réunion de plusieurs mores en un tout qui ait de l'unité se nomme *pied* (πούς), terme au lieu duquel il serait sans doute plus juste d'employer, comme en musique, celui de *mesure*. Un pied ne peut pas comprendre moins de 3 ni plus de 5 mores ; les groupes plus étendus doivent se décomposer en

soigneux, il existe encore aujourd'hui certaines règles de *prosodie musicale*, que l'on doit observer lorsqu'on adapte des paroles à la musique ou de la musique aux paroles. Ce sera par exemple en général une faute de placer une note accentuée sur un *e* muet. V. pour cette question Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale* (Paris, 1874), ch. IV, § 9. [*N. du tr.*]

(1) Pour la définition du rhythme, de la mesure, de l'anacrouse, etc., cf. plus haut nos *Notions élémentaires de musique*. [*N. du tr.*]

plusieurs pieds. De même que dans chaque mot de plusieurs syllabes il y a une syllabe plus fortement accentuée que les autres, qui l'emporte sur elles et qui, en les liant, constitue précisément l'unité du mot, de même (1), dans chaque pied, il y a une *more* qu'une accentuation plus forte élève au-dessus des autres ; elle les domine pour ainsi dire, et c'est sur elle que repose l'unité du pied. La partie accentuée de la mesure se nomme le *temps fort*, la partie non accentuée se nomme le *temps faible* (2). D'autre part, de même que la prépondérance d'une *more* sur les autres a pour effet de constituer l'unité du pied, de même la prépondérance d'un pied sur plusieurs autres rend possible l'unité de la *série métrique* formée par la liaison de plusieurs pieds. Le temps fort du premier pied devient dans ce cas le temps

(1) Cette comparaison n'est pas tout à fait exacte : dans un mot, on appelle syllabe *accentuée* la syllabe sur laquelle la voix *s'élève plus haut* que sur les autres ; dans un pied métrique, on appelle syllabe *accentuée* celle qui est prononcée *avec plus de force* que les autres. L'accent *tonique* est constitué par l'*acuité*, l'accent *métrique* par l'*intensité* du son. [*N. du tr.*]

(2) Pour éviter toute confusion, j'emploierai toujours ces termes au lieu de ceux d'*arsis* et de *thésis* qu'emploie M. Schiller. Les grammairiens grecs désignaient le temps fort ou *frappé* par le nom de θέσις, le temps faible ou *levé* par celui d'ἄρσις ; les grammairiens latins prirent ces deux mots dans un sens exactement contraire. Or, parmi les métriciens modernes, les uns suivent la terminologie grecque, les autres la terminologie latine. [*N. du tr.*]

fort principal de la série, tandis que les temps forts des autres pieds descendent au rang de temps forts secondaires.

A l'origine, sans doute, tous les pieds métriques, comme dans la musique moderne toutes les mesures, devaient commencer par le temps fort; mais on connut aussi de bonne heure l'emploi de séries métriques commençant par un temps faible (*anacrouse*), et, comme cette forme donne au rhythme un caractère tout particulier, plus de vivacité et de mouvement, on employa de bonne heure des désignations spéciales pour les séries de cette espèce et même pour chacun des pieds qui les composent. Par exemple la série

est une pentapodie trochaïque avec anacrouse ; mais les anciens réunirent en un pied l'anacrouse qui sert d'introduction et le temps fort qui la suit; ils comptèrent dès lors par *ïambes*, et nommèrent la série une hexapodie ïambique *catalectique* (1). De même la série

est une tripodie dactylique avec une anacrouse de

(1) C'est-à-dire dont le dernier pied n'est pas complet. [*N. du tr.*]

deux syllabes ; mais ici encore les anciens prirent l'anacrouse pour point de départ et nommèrent les pieds *anapestes*, la série tétrapodie anapestique catalectique. Dans la suite des temps, il arriva du resté souvent que les séries métriques furent soumises à des règles différentes, selon qu'elles commençaient par le temps fort ou par le temps faible ; c'est pourquoi nous conserverons ici les dénominations traditionnelles, et nous mesurerons les formes métriques de cette espèce par ïambes et par anapestes, sans cependant y voir autre chose, *en principe*, que des pieds dactyliques ou trochaïques avec anacrouse.

Nous désignerons par ″ les temps forts principaux, par ′ les temps forts secondaires.

§ 8. — Les métriciens anciens distinguaient trois sortes de mesures, et par conséquent pour la métrique trois sortes de pieds, qui, si l'on fixe à une croche la valeur de la *more* ou de la syllabe brève, équivalent aux mesures $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{5}{8}$ de la musique moderne. Ce sont :

1° Le γένος ἴσον (δακτυλικόν), *genus par*, dans lequel le temps fort et le temps faible contiennent chacun deux *mores* et ont par conséquent la même durée (sont dans le rapport de 2 à 2) ; à cette classe appartiennent : le *dactyle* ⏑⏑, *l'ana-*

peste ⏑–, le *spondée* – –, le *procéleusmatique* ⏑⏑⏑⏑.

2° Le γένος διπλάσιον (ἰαμβικόν), *genus duplex*, dans lequel le temps fort contient deux *mores* et le temps faible une; le premier a donc une durée double de celle du second (le rapport de l'un à l'autre est de 2 à 1). A cette classe appartiennent : le *trochée* –⏑, *l'iambe* ⏑–, le *tribraque* ⏑⏑⏑ ou ⏑⏑⏑ (la place du temps fort change selon que le tribraque provient de la dissolution d'un trochée ou d'un ïambe).

3° Le γένος ἡμιόλιον (παιωνικόν), *genus sescuplex*, dans lequel le temps fort contient trois *mores* et le temps faible deux; la durée de l'un est donc une fois et demie aussi grande que celle de l'autre (ils sont, vis à vis l'un de l'autre, dans le rapport de 3 à 2). A cette classe appartiennent : le *crétique* –⏑–, ainsi que les pieds qui résultent de la dissolution du crétique, et le bacchiaque ⏑– –.

Pour les mètres d'Horace on n'a à considérer que les deux premières espèces de rhythmes.

§ 9. — D'après ce qui vient d'être dit, nous diviserons les mètres d'Horace comme il suit :

1° Mètres simples de la famille des rhythmes dactyliques. Les séries métriques ne se composent que de dactyles et de spondées.

2° Mètres simples de la famille des rhythmes ïambico-trochaïques. Les séries métriques se

composent d'ïambes ou de trochées, qui, dans certaines circonstances, peuvent être remplacés par le spondée dit *irrationnel.*

3° Mètres composés de rhythmes dactyliques et de rhythmes ïambico-trochaïques. On peut distinguer deux cas :

a) — Des séries dactyliques et des séries trochaïques sont associées d'une manière indépendante : nous appellerons cette forme *dactylo-trochées.*

b) — Des pieds dactyliques et des pieds trochaïques se trouvent combinés dans une même série métrique : c'est ce qu'on appelle des *séries logaèdiques.*

I. — *Mètres simples de la famille des rhythmes dactyliques.*

§ 10. — Quand plusieurs pieds dactyliques sont réunis, et que le temps fort du premier dactyle est accentué d'une manière plus forte que les temps forts des dactyles suivants, on a ce qu'on appelle une série (1) dactylique. Chaque pied (πούς) forme un élément indépendant, un μέτρον des anciens, et l'on peut désigner les séries

(1) M. Schiller appelle *série* ce qu'en musique on appelle un *membre de phrase.* [*N. du tr.*]

dactyliques par le nombre des πόδες aussi bien que par celui des μέτρα : les expressions tripodie et trimètre, tétrapodie et tétramètre, etc., sont ici exactement synonymes. La plus petite série possible est la dipodie, la plus grande la pentapodie ; les séries plus grandes sont composées, par exemple l'hexamètre est composé de deux trimètres (1). La série qui a dû être employée la première, c'est la tripodie, d'où se sont formés, par composition, l'hexamètre aussi bien que le pentamètre ; toutefois l'emploi fréquent de l'hexamètre a presque fait perdre de vue qu'il est composé de deux séries.

Dans les séries dactyliques c'est toujours la longue qui est le temps fort ; le temps fort principal de toute la série sera la longue du premier pied. En principe, le dactyle peut toujours être remplacé par le spondée, qui lui est égal au point de vue rhythmique et métrique ; toutefois, la pratique a apporté à cette règle certaines restrictions. C'est ce qui fait que chez les Romains le spondée est relativement rare au 5e pied de l'hexamètre. Le procédé qui consiste à remplacer les deux brèves du dactyle par une longue se nomme *contraction*. Le dernier pied, comme le premier,

(1) Pas exactement, v. *Notions de musique*, nº VI, pages 9-10. [*N. du tr.*]

peut être en théorie un dactyle aussi bien qu'un spondée ; mais, en fait, le dactyle est fort rare à la fin d'une série dactylique. Au dernier pied du vers, le spondée peut aussi être remplacé par un trochée : en effet, en pareil cas, la brève qui manque est suppléée par la pause qui a lieu entre le débit du vers et le débit du vers suivant ; lorsqu'au contraire le premier vers se termine par une longue, la voix, s'arrêtant plus longtemps sur la syllabe finale, peut y reprendre haleine pour se préparer à prononcer le vers suivant, de sorte qu'une pause après la fin du vers devient superflue.

Anciennement sans doute toutes les séries se terminaient par un pied complet, c'est-à-dire d'une manière *acatalectique*, et les temps forts et les temps faibles se succédaient régulièrement les uns aux autres. Mais on dut commencer de bonne heure à employer les formes musicales et métriques où, dans tel cas particulier, le temps faible est remplacé par une pause de 2 temps (πρόσθεσις, $\overline{\lambda}$), ou bien où le temps fort est prolongé jusqu'à la durée d'une mesure entière (τονή, ⏑). Cette suppression du temps faible dans l'écriture ne peut se faire dans les séries dactyliques qu'au dernier pied ; la série s'appelle alors *catalectique*.

-́ ◡◡ -́ ◡◡ -́ ◡̲◡◡ série acatalectique (tripodie).

-́ ◡◡ -́ ◡◡ -́ ⋀ série catalectique avec pause.

-́ ◡◡ -́ ◡◡ ⌊-́⌋ série catalectique avec prolongation du temps fort.

-́ ◡◡ -́ ◡◡ (—) ⌊-́⌋ ‖ -́ ◡◡ -́ ◡◡ -́ ⋀ *pentamètre élégiaque*, formé par la réunion de deux tripodies catalectiques.

Le dactyle a d'ordinaire une valeur de 4 temps (- ◡ ◡ = 2 + 1 + 1). Mais il y a une autre manière de mesurer ce pied, qui eut cours de bonne heure chez les anciens, et qui, en rendant le dactyle à peu près égal pour le nombre de ses *mores* aux mètres à trois temps, rendit possible, au point de vue rhythmique et métrique, des combinaisons entre les mètres des deux familles. Cette manière de mesurer le dactyle se nomme *cyclique* (κύκλιοι δάκτυλοι, à cause de la marche « roulante » de ce mètre). Elle consistait peut-être à ne donner au temps fort qu'une valeur d'une *more* et demie et une valeur d'une *demi-more* à la 1re brève du temps faible (qui deviendrait ainsi *brevi brevior*), en laissant à la 2e brève sa valeur habituelle (- ◡ ◡ = 1 1/2 + 1/2 + 1 = 3); la longue du dactyle équivaudrait ainsi à une croche pointée, la 1re brève à une double croche, la 2e brève à une croche

ordinaire (1). En pratique on peut restreindre cette manière de mesurer le dactyle aux mètres composés trochæo-dactyliques.

§ 11. — Des séries dactyliques se rencontrent chez Horace dans les combinaisons suivantes :

MÈTRE N° I

Hexamètre dactylique et tripodie dactylique catalectique, alternant ensemble de manière à former des strophes de quatre vers.

(1er mètre archiloquien) Odes, 4, 7.

(1) Cette façon de mesurer les dactyles qui, dans certains rhythmes, sont mélangés à des trochées est une pure hypothèse. Ce qui semble certain, c'est qu'en pareil cas *le dactyle ne devait* en effet *compter que pour trois temps*, mais à la rigueur on pourrait supposer aussi bien que chaque brève ne valait en pareil cas qu'une *demi-more* ou une double croche (– ⏑ = 2 + 1/2 + 1/2 = 3). Enfin, M. Alfred Croiset (*La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*, p. 45) propose encore une autre explication : selon lui, le dactyle cyclique devrait être rapproché d'une particularité qu'on rencontre quelquefois dans la musique moderne : de même que, dans une mesure, il peut y avoir un *triolet*, c'est-à-dire *trois* notes égales qui ne comptent que pour *deux*, de même on peut rencontrer *quatre* notes qui ne comptent que pour *trois ;* les quatre brèves auxquelles équivaut un dactyle auraient chacune en pareil cas la valeur de 3/4 de temps, au lieu de 1 temps. Cette question du dactyle *cyclique* est du reste entourée de toute sorte d'obscurités. [*N. du tr.*]

(2) Par le signe ‖ nous indiquons la place ordinaire de la césure; nous indiquerons par le signe | les césures qui sont plus rares.

Le caractère du 1er mètre archiloquien, ainsi nommé d'après Archiloque, qui en est probablement l'inventeur, est le mouvement modéré et la mélancolie. Le rhythme tranquille de l'hexamètre s'affaisse, dans les petites tripodies suivies de pauses, d'une manière qui marque le découragement. La description du réveil de la nature est dominée par la pensée de la brièveté et du néant de la vie humaine.

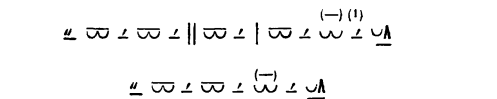
La disposition rhythmique est très uniforme. Trois tripodies forment la période, qui se termine par une pause de 2 temps.

Sur 14 hexamètres le spondée se trouve 12 fois au 4e pied, 7 fois au 3e, 4 fois au 2e, 6 fois au 1er, jamais au 5e; le dernier pied est 10 fois un spondée, 4 fois un trochée; la césure est partout après la longue du 3e pied. — La tripodie du 2e vers est toujours composée de dactyles.

Mètre n° II

Hexamètre dactylique et tétrapodie dactylique se terminant par un spondée ou un trochée. Dans les odes 7 et 28 du 1er livre, ces deux vers sont réunis de manière à former des strophes de quatre vers; dans l'épode 12, ils sont réunis par groupes de deux vers.

(Mètre alcmanien) Odes 1, 7 et 28. — Ép. 12.



Le caractère du mètre alcmanien, ainsi appelé du nom d'Alcman, est analogue à celui du mètre précédent, mais plus vigoureux. La tétrapodie, qui finit ordinairement par un spondée, donne une conclusion convenable au rhythme sérieux et grave de l'hexamètre. Dans l'épode, nous voyons ce caractère vigoureux du mètre alcmanien servir à une ironie mordante.

La période rhythmique se compose de deux tripodies et d'une tétrapodie ; cette dernière interrompt l'allure uniforme des tripodies et par là donne à la phrase plus de mouvement.

Sur 47 hexamètres, le spondée se trouve 29 fois au 4e pied, 29 fois au 3e, 26 fois au 2e, 17 fois au 1er. Régulièrement il est exclu du 5e pied ; on ne l'y trouve qu'une fois (1, 28, 21) dans un nom propre de 4 syllabes. Le dernier pied est 28 fois spondaïque, trochaïque 19 fois. La césure est 43 fois après la longue du 3e pied, 4 fois seulement après la longue

(1) Nous indiquerons entre parenthèses les places où les contractions ou bien les dissolutions ne se font que par exception.

du 4e pied (1, 28, 15 et 29, on admet quelquefois que la césure est après la 1re *brève* du 3e pied; nous la plaçons au contraire après la *longue*, la césure pouvant, chez Horace, séparer *-que* du mot précédent). — Sur 47 tétrapodies, le spondée se trouve 16 fois au 2e pied, 9 fois au 1er, une fois seulement par exception (1, 28, 2, dans un nom propre) au 3e. Le dernier pied de la tétrapodie est 32 fois spondaïque, 15 fois trochaïque. L'hiatus 1, 28, 24 est justifié par cette circonstance qu'il se trouve après le 3e temps fort. On trouve peu de contractions dans les tétrapodies de l'épode; on n'en rencontre que 3 fois au 2e pied.

II. — *Mètres simples de la famille des rhythmes ïambico-trochaïques.*

§ 12. — Dans la famille des rhythmes ïambico-trochaïques, où c'est également la longue de chaque pied qui constitue le temps fort, on peut, par une accentuation plus forte du premier temps fort, réunir en une seule série de 2 à 6 pieds. De là cinq séries rhythmiques : la dipodie, la tripodie, la tétrapodie, la pentapodie, l'hexapodie; les séries plus étendues sont composées. Dans les formes rhyth-

miques de cette famille il faut deux πόδες (1) pour former un μέτρον, à cause du peu d'étendue de chaque pied; par conséquent les expressions de dipodie et de dimètre, de tripodie et de trimètre, etc., ne sont plus synonymes : le dimètre, le trimètre, etc., ont une étendue double de celle de la dipodie, de la tripodie, etc.

Dans la famille des rhythmes trochaïques comme dans celle des rhythmes dactyliques, il arriva de bonne heure que le temps faible put n'être exprimé par aucune syllabe dans l'écriture; c'est ce qu'on nomme syncope du temps faible. Comme dans les mètres dactyliques, ce fut d'abord le dernier temps faible de la série qui put être ainsi syncopé; on obtient alors, ici comme précédemment, une série *catalectique*. Dans la série *trochaïque* catalectique, le temps faible qui termine le vers est syncopé, et la *more* ainsi perdue est remplacée soit par une pause d'un temps (𝄽), soit par une prolongation de la durée du temps fort (–); l'un et l'autre fait ne peuvent du reste se produire que dans certaines circonstances déterminées.

Dans la série *ïambique* catalectique, c'est également le dernier temps faible du vers qui est syncopé; il est toujours remplacé en pareil cas

(1) Cf. *Notions de musique*, n° IV. [*N. du tr.*]

par une prolongation du temps fort précédent, qui prend la valeur de 3 temps, c'est-à-dire d'une mesure entière.

Dimètre trochaïque acatalectique : ⏑ ∪ – ⏑ ⏑ ∪ – ⏑.

Dimètre trochaïque catalectique :

avec pause : ⏑ ∪ – ⏑ ⏑ ∪ – ∧ ;

avec prolongation : ⏑ ∩ — [1] ⏑ ∪ – ⏑.

Dimètre ïambique acatalectique : ⏑ ⏑ ∪ – ⏑ ⏑ ∪ ⏑.

Dimètre ïambique catalectique :

⏑ ⏑ ∪ – ∪ ⏑ ⏒ (prolongation).

Devant chaque temps fort principal et devant chaque temps fort secondaire important (c'est-à-dire devant le 1^er^ temps fort de chaque dipodie), la voix a besoin de rassembler un instant ses forces pour l'effort qu'elle va faire, ce qui fait qu'elle s'arrête un peu plus longtemps sur les temps faibles qui précèdent. Il résulte de là que ces temps faibles sont involontairement allongés, et souvent en pareil cas on rencontre dans la mesure, au lieu du trochée ou de l'ïambe, un *spondée*, sans que pour cela le rhythme en soit altéré. On considérait en effet ces temps faibles, sur lesquels

(1) Ce n'est que dans les formes d'art supérieures de la poésie grecque que la syncope du temps faible se rencontre ainsi fréquemment employée dans le cours même de la série; la découverte de cette forme de rhythme a même conduit les Grecs à une transformation complète de la science métrique.

la voix s'arrêtait ainsi, comme contenant, non pas 2 *mores*, mais seulement 1 1/2, et on les appelait *irrationnels*. De même qu'il y avait dans le langage des syllabes *communes*, qui, dans la prononciation ordinaire, n'étaient ni tout à fait longues ni tout à fait brèves, de même le spondée *irrationnel* n'avait ni tout à fait la durée d'un spondée ni tout à fait celle d'un trochée. Il est évident qu'alors le pied tout entier n'avait plus une valeur de 3 temps, mais bien de 3 temps 1/2 ; toutefois ce fait ne détruisait pas le rhythme fondamental, mais avait seulement pour effet de le comprimer et de le ralentir en ces endroits-là (1). Les temps faibles *irrationnels* peuvent être employés à la fin de toute série trochaïque et au commencement de toute série ïambique, puisque dans l'un et l'autre cas le temps faible est suivi d'un temps fort *principal*, et de même,

(1) Cette théorie est difficile à admettre au point de vue musical : un morceau de musique composé dans un rhythme à trois temps ne peut contenir des mesures de 3 temps 1/2 sans que le rhythme soit faux. J'aimerais peut-être encore mieux supposer que, là où le spondée remplace le trochée, il n'était réellement compté que comme trochée, c'est-à-dire qu'à l'origine, à une époque où le vers se *chantait* encore, on se serait permis d'employer à certains endroits du vers, au lieu de syllabes brèves, des syllabes longues, *qu'on aurait abrégées dans la prononciation* (cf. *Notions de musique*, n° IX). V. encore une explication différente dans le *Pindare* de M. Alfr. Croiset, p. 38. Toute cette question du spondée *irrationnel* est très difficile et très obscure.

[*N. du tr.*]

dans le cours de la série, devant le premier temps fort de chaque dipodie. Pour les séries ïambico-trochaïques employées par Horace, il suffit de se rappeler cette règle bien connue, que le spondée *irrationnel* peut être employé dans les séries trochaïques aux pieds *pairs* (aux 2e, 4e et 6e pieds), et dans les séries ïambiques aux pieds *impairs* (aux 1er, 3e et 5e pieds).

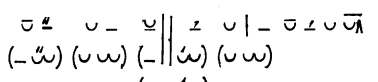
Dans le trochée et dans l'ïambe, ainsi que dans le spondée irrationnel, la longue peut être remplacée par deux brèves (c'est ce qu'on nomme *dissolution*), et l'on obtient ainsi des *tribraques* ou bien des *anapestes* ou des *dactyles*; ces deux derniers pieds doivent être alors mesurés comme dactyles ou comme anapestes *cycliques*.

§ 13. — On trouve chez Horace les séries ïambiques ou trochaïques suivantes :

MÈTRE N° III.

Trimètre ïambique (*sénaire*), employé seul.

(*Mètre ïambique*) *Épode* 17.



Le caractère du trimètre ïambique est une

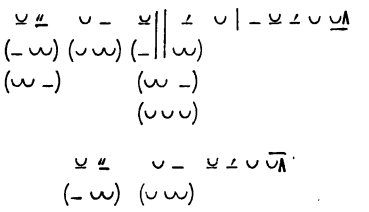
raillerie acerbe, terrible pour celui qu'elle atteint, semblable aux traits qu'Archiloque et Hipponax lançaient contre leurs ennemis Lycambès et Bupalos (v. *Epod.*, 6, 13-14). L'emploi fréquent des temps faibles irrationnels (souvent aux trois pieds à la fois) donne au mètre un air de calme et de laisser-aller. Le poète, qui se sent en sûreté, épanche avec complaisance son humeur ironique contre sa vieille ennemie Canidia.

Le spondée (pied irrationnel) se rencontre sur 81 vers 13 fois au 1er pied, 56 fois au 3e, 38 fois au 5e. Les dissolutions sont rares : le dactyle se trouve 3 fois au 1er pied, 1 fois au 3e; le tribraque, 3 fois au 2e pied, 1 fois au 3e, 2 fois au 4e; plusieurs de ces dissolutions sont amenées par des noms propres (vers 6 *Canidia;* vers 42 *infamis Helenæ;* vers 65 *quietem Pelopis*). La césure est 3 fois au milieu du 4e pied, partout ailleurs au milieu du 3e pied. La dernière syllabe du vers est 47 fois une brève, 34 fois une longue.

Mètre n° IV.

Trimètre ïambique et dimètre ïambique alternant ensemble.

(*Mètre épodique*, au sens propre du mot) *Épodes* 1-10.



Dans la moitié de ces dix Épodes, le caractère du mètre épodique ïambique est demeuré fidèle au modèle d'Archiloque : ce sont des railleries mordantes, qui, dans les courts et rapides dimètres, frappent d'une manière encore plus vive et plus forte. Dans les Épodes 1,7,9,10, les ïambes servent à exprimer des sentiments profonds, soit de joie, soit de douleur. L'Épode 2, par son sujet, ressemble plutôt aux Satires, mais elle rentre dans le caractère de l'épode par la pointe mordante qui en forme la conclusion. L'Épode 3 est une composition badine, mais elle est écrite dans le véritable ton passionné de la poésie d'Archiloque.

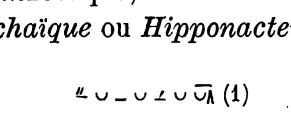
Le spondée se rencontre sur 183 trimètres 94 fois au 1er pied, 107 fois au 3e, et 95 fois au 5e. Les dissolutions sont rares ; ce n'est que dans quelques pièces d'un caractère plus ému qu'on les trouve employées plus fréquemment de manière à produire un grand effet. Le dactyle ne se rencontre que 6 fois au 1er pied, 2 fois au 3e ; l'anapeste, 3 fois au 1er pied et 3 fois au 3e ; le

tribraque, 8 fois au 2e pied et 4 fois au 3e. Ici encore une partie de ces dissolutions sont amenées par des noms propres (*Epod.* 1, 27 *Calabris;* 5, 15 *Canidia;* 25 *Sagana;* 10,19 *Ionius*), ou bien par un mot grec (2,57 *lapathi*). La césure est 11 fois au 4e pied, 182 fois au 3e (toutefois, 2,53, *descendet,* et 4,3, *peruste*, il n'est pas tout à fait sûr qu'il faille admettre la césure *de* || *scendet*, *per* || *uste*). De ces 11 exemples de césure au 4e pied, 4 sont amenés par des noms propres : 5,21 *Iolcos*, 25 *Sagana*, 6,5 *Molossus*, 7,7 *Britannus*. Des élisions dans la césure se trouvent 5,37 et 97; 6,11. La dernière syllabe du vers est 112 fois une brève, 71 fois une longue.

Dans le dimètre, le spondée se rencontre 133 fois au 1er pied, 169 fois au 3e. Les dissolutions sont très rares : le tribraque ne se trouve qu'une fois au 2e pied (2,62) et le dactyle au 1er pied 2 fois, amené l'une et l'autre fois par le même nom propre (3, 8 et 5, 48, *Canidia*). La syllabe finale est 121 fois une brève, 62 fois une longue. L'hiatus 5,100, *Esquilinæ alites*, s'excuse par cette circonstance qu'il y a là un nom propre placé devant la césure ; on peut admettre du reste que la finale de *Esquilinæ* s'abrège devant la voyelle initiale du mot suivant.

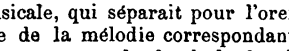
Mètre n° V.

Dimètre trochaïque catalectique et trimètre ïambique catalectique, alternant ensemble. (*Mètre trochaïque* ou *Hipponacteum*) *Od.* 2, 18.



Le caractère de ce mètre, nommé d'après Hipponax, réunit de la manière la plus heureuse l'énergie et le calme intérieur dans l'allure légère et simple des tétrapodies et la marche mesurée et régulière des trimètres catalectiques; le premier vers est également catalectique, parce que, s'il ne l'était pas, le temps faible qui le terminerait

(1) Le temps qui manque à la fin du dimètre trochaïque est compensé par celui qui est de trop au commencement du vers suivant; les deux vers ne forment que les deux membres d'une même phrase rhythmique, et, au point de vue musical, c'est-à-dire si l'on veut avoir une suite non interrompue de mesures à 6/8, la seule manière de mesurer ces deux vers est de les réunir comme il suit (par le signe || je marque la fin du premier vers) :



La coupe musicale, qui séparait pour l'oreille les deux membres de phrase de la mélodie correspondant à ces deux vers, tombait donc un peu avant la fin de la deuxième mesure à 6/8. A la fin du second vers, je place une pause d'un temps : les deux vers réunis forment ainsi une phrase de 2 + 3 mesures composées à 6/8. [*N. du tr.*]

se rencontrerait d'une manière désagréable avec le temps faible qui commence le vers suivant (1). La possession des biens extérieurs, périssables et de peu de prix, est repoussée presque avec violence et brusquerie par le poète, qui place tout son bonheur dans la tranquillité et la satisfaction intérieures.

Le dimètre trochaïque est partout pur, sans doute à l'imitation d'une poésie grecque de Bacchylide (Bergk, *Fragm.*, 28); la syllabe finale est 11 fois une brève, 9 fois une longue. — Le trimètre iambique catalectique a été formé du vers non catalectique par syncope du dernier temps faible. Le spondée se rencontre plus rarement que dans les mètres non catalectiques : sur 20 vers, il ne se trouve guère qu'au 3e pied, où il revient presque régulièrement (16 fois); au 1er pied on ne le rencontre que 2 fois; il est tout à fait exclu du 5e pied. On ne trouve le tribraque qu'une fois (vers 34) au 2e pied. La césure est partout au 3e pied; la syllabe finale est 14 fois longue, brève 6 fois.

(1) Cette explication ne me paraît pas exacte : cf. la note de la page 38. [*N. du tr.*]

Mètre nº VI.

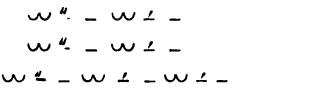
(*Ionici a minore*) *Od.*, 3, 12.

§ 14. — Outre l'ïambe et le trochée à trois temps, la famille des rhythmes trochaïques a vu se développer le redoublement de ces deux pieds, l'*Ionicus* à six temps (1). Sur les six *mores* qui composent ce pied, 4 appartiennent au temps fort, 2 au temps faible, en sorte que la proportion 2 : 1, qui caractérise les rhythmes trochaïques ou mesures à trois temps, est conservée. A l'ïambe correspond l'*Ionicus a minore* (⏑⏑ – –), ainsi appelé parce qu'il commence par le temps faible, c'est-à-dire par la partie la moins importante de la mesure (*a minore*); au trochée correspond l'*Ionicus a majore* (– – ⏑⏑), qui commence par le temps fort.

Les *Ionici a minore*, les seuls qui se trouvent chez Horace, ne peuvent former tout au plus que des tripodies, à cause de l'étendue de chaque pied; par conséquent le système *Odes*, 3, 12 doit être

(1) Qu'on remarque bien toutefois la différence entre l'*Ionicus* (– – ⏑⏑) et le *double trochée* (– ⏑ – ⏑), qui forme aussi une mesure à 6 temps (cf. *Notions de musique*, nº IV). L'*Ionicus* forme une mesure *simple* à *trois* temps : on compte 1, 2 (ou bien 1) sur la 1re longue, 3, 4 (ou bien 2) sur la 2e longue, 5, 6 (ou bien 3) sur les deux brèves; le *double trochée* au contraire est une mesure *composée* à *deux* temps : l'on compte 1, 2, 3 (ou bien 1) sur le 1er trochée, 4, 5, 6 (ou bien 2) sur le 2e. [*N. du tr.*]

décomposé en strophes comprenant deux dimètres et deux trimètres. Un argument décisif en faveur de cette division, c'est qu'elle est la seule qui tienne compte des *coupes* ou *césures* (1) qui, chez les poètes grecs, marquent presque toujours la fin de chaque série métrique. La pièce en question doit donc être disposée comme il suit :



Les *Ionici* réunissent en eux le rhythme lent et traînant des longues mesures et l'élan énergique de l'ïambe, et ainsi le caractère de cette composition badine se tient entre une tendre compassion et une exhortation à agir résolûment. « Tu es bien à plaindre chez ce vieillard morose : ose donc appartenir à Hébrus. »

Les pieds pris isolément sont toujours purs.

III. — *Mètres composés de la famille des rhythmes dactyliques et trochaïques.*

§ 15. — L'introduction de la mesure *cyclique*

(1) Il serait plus exact d'appeler *diérèse* la coupe qui résulte de la coïncidence de la fin d'un mot avec la fin de la série rhythmique et de réserver le nom de *césure* pour les coupes qui se présentent au milieu d'un pied. Mais nous emploierons le mot de césure dans l'un et l'autre cas.

des dactyles rendait possible l'union rhythmique et métrique des rhythmes dactyliques et des rhythmes trochaïques : l'un et l'autre pied comprenait désormais 3 *mores ;* les associer ensemble, c'était varier le rhythme, sans le détruire.

La première forme, toute mécanique encore, de cette union consista à juxtaposer, dans la même strophe ou dans le même vers, une série dactylique et une série trochaïque, mais de manière à ce que chacune d'elles existât comme groupe métrique indépendant. On appelait autrefois ces formes métriques vers *asynartètes* (ἀσυνάρτητα, « qui ne tiennent pas ensemble »); nous les appellerons *dactylo-trochées*, pour indiquer, par leur nom même, l'indépendance respective des deux parties qui les composent. Il est probable qu'il faut rapporter à Archiloque la première application de ce principe.

Exemple : ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑ –, tétrapodie dactylique et tripodie trochaïque (1).

(1) Il ne me semble pas du tout sûr que, dans ces formes rhythmiques appelées par M. Schiller *dactylo-trochées*, les dactyles n'aient qu'une valeur de trois temps ; on pourrait admettre que la mesure changeait d'une partie de la phrase musicale à l'autre : d'abord un rhythme à 2 temps, puis un rhythme à 3 temps, ou inversement (de pareils changements de mesure ne sont pas impossibles ; par exemple, ils ne sont pas rares dans les mélodies grecques populaires d'aujourd'hui, v. le recueil de M. Bourgault-Ducoudray). Au contraire, dans les séries appelées *logaédiques*, le dactyle doit former en effet une mesure à 3 temps (cf. plus haut, p. 27, note 1). [*N. du tr.*]

Mais le développement complet du principe qui consistait à associer des dactyles et des trochées ne fut atteint que lorsqu'on réunit, *dans la même série*, des pieds dactyliques et des pieds trochaïques. Nous appellerons les séries de cette espèce séries *logaédiques* (de λόγος et de ἀοιδή, parce qu'elles réunissent, pour ainsi dire, le rhythme de la prose, le trochée, et celui de la poésie, le dactyle).

Exemple : ⏑ – – ⏑ – ⏑ –, dactyle entre deux dipodies trochaïques.

A. *Dactylo-trochées.*

§ 16. — On trouve chez Horace les combinaisons suivantes :

MÈTRE n° VII.

Hexamètre dactylique et dimètre ïambique, alternant ensemble.

(1er *mètre pythiambique*) *Ep.* 14 et 15.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ || – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ x
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – x
(– ⏑ ⏑)

Le mètre *pythiambique*, qu'il serait plus juste d'appeler également *archiloquien*, tire son nom de la réunion du vers *pythique* (hexamètre dac-

tylique), ainsi nommé parce qu'il était employé dans les oracles, avec un vers ïambique. Le caractère de ce mètre est surtout déterminé par le court et rapide ïambe, qui interrompt violemment la marche tranquille des trimètres dactyliques et donne à la phrase un caractère ému et même passionné (surtout dans l'Épode 15).

Sur 20 hexamètres, le spondée se trouve 17 fois au 4e pied, 17 fois au 3e, 9 fois au 2e, 8 fois au 1er. La césure est 19 fois après la longue du 3e pied, une fois seulement (15,9, *agitarit*) après la 1re brève du même pied. Le dernier pied est 15 fois spondaïque, trochaïque 5 fois. — Sur 20 dimètres, le spondée se rencontre 13 fois au 1er pied, 17 fois au 3e ; on ne trouve qu'une seule fois (15,24) le dactyle au 1er pied. La syllabe finale est 4 fois une longue, 16 fois une brève.

Mètre n° VIII.

Hexamètre dactylique et trimètre ïambique, alternant ensemble.

(2e *mètre pythiambique*) *Ep.* 16.

– ⏑ – ⏑ || – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ || – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ –

Le second mètre pythiambique, dont le nom a la même origine que celui du mètre précédent,

indique déjà par sa composition rhythmique et par l'association de trois séries d'un nombre de pieds égal (deux trimètres dactyliques et un trimètre ïambique) son caractère tranquille et uniforme. Le rhythme sévère de l'hexamètre est à peine modifié par l'allure mesurée du trimètre ïambique, d'où les contractions et les dissolutions sont ici exclues. Ainsi la forme cadre avec la pensée : considérations sérieuses sur la misère des temps, et exhortation presque solennelle à s'enfuir « de cette vie étroite et sombre dans le royaume de l'idéal. »

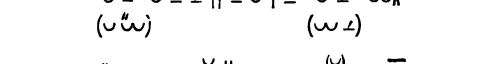
Sur 33 hexamètres, le spondée se trouve 20 fois au 4e pied, 18 fois au 3e, 15 fois au 2e, 9 fois au 1er; au 5e pied on ne le voit que 2 fois (vers 17 *Phocœorum,* vers 29 *Appenninus*, par conséquent dans des noms propres de quatre syllabes). La césure est partout après la longue du 3e pied, une fois seulement après celle du 4e pied (vers 21). La syllabe finale est 22 fois une longue, 11 fois une brève. — Sur 33 trimètres, le spondée ne se trouve qu'une fois au 1er pied et une fois au 3e (jamais au 5e), l'une et l'autre fois à cause du même nom propre, *Etruscus*. La césure est une fois au 4e pied, également à cause de ce même nom propre, partout ailleurs elle est au 3e pied. La syllabe finale est 10 fois longue, brève 23 fois.

Pour la césure *ab* || *ominatus* et les cas semblables, voyez plus bas, MÈTRE N° XIX.

MÈTRE n° IX.

Trimètre ïambique comme premier vers ; comme second vers, trimètre dactylique catalectique suivi d'un dimètre ïambique.

(3e *mètre archiloquien*) *Ep.* 11.



Le caractère du 3e mètre archiloquien est surtout déterminé par le second vers. Les courtes séries du trimètre dactylique catalectique et du dimètre ïambique, avec cela les pauses fréquentes (1), qui affaiblissent le rhythme, donnent à l'ensemble un ton doux et plaintif, qui est en rapport avec le sujet : « épître d'un amant au désespoir ».

(1) Je ne vois pas du tout qu'il y ait de pause ailleurs qu'à la fin du premier vers. Je ne crois pas par exemple qu'il y en ait après le trimètre dactylique catalectique : la dernière longue de la série dactylique doit se réunir immédiatement à la première syllabe de la série ïambique pour former une mesure à 3 temps. La césure qui sépare les deux séries n'est qu'une coupe rhythmique, sensible seulement pour l'oreille (cf. *Notions de musique*, n° VI) ; il n'y a pas de pause matérielle. Je n'admets pas non plus de pause à la fin du second vers : la phrase rhythmique (c'est-à-dire la réunion des deux vers) commençant par une anacrouse, le dernier pied de cette phrase doit rester incomplet (cf. *Notions de Musique*, n° V). [*N. du tr.*]

Ce mètre et le suivant sont particulièrement instructifs, si l'on veut étudier le développement du système qui consiste à unir des dactyles et des trochées. Les trois séries, quoique les deux dernières soient réunies en un vers, forment chacune un tout indépendant : non-seulement elles sont toujours séparées les unes des autres par une césure, mais de plus elles présentent, toujours chez Archiloque, souvent encore chez Horace, les caractères auxquels on reconnaît un vers indépendant, c'est-à-dire que la dernière syllabe de chaque série peut être commune et que l'hiatus est permis d'une série à l'autre. Ainsi, dans notre Épode, on trouve à la fin de la première série, sur 14 vers, 8 *syllabæ ancipites;* la deuxième série est séparée de la troisième 3 fois par une *syllaba anceps*, 2 fois par un hiatus; les trois séries sont toujours séparées par des césures.

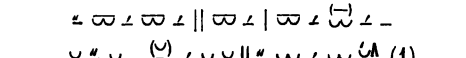
Sur les 14 trimètres, le spondée se trouve 9 fois au 5e pied, 9 fois au 3e, 10 fois au 1er; au 5e pied on rencontre une fois l'anapeste, au 1er pied une fois le tribraque. La césure est partout au 3e pied, excepté au vers 15 (*December*), où elle est au 4e pied. — Dans le trimètre dactylique catalectique les dactyles sont toujours purs; dans le dimètre ïambique, le spondée figure réguliè-

rement au 3e pied, il ne manque qu'au vers 26 (*contumeliæ*) ; au 1er pied, on le trouve 9 fois. La syllabe finale est 10 fois une brève, 4 fois une longue.

Mètre n° X.

Hexamètre dactylique comme 1er vers ; comme 2e vers, dimètre ïambique suivi d'un trimètre dactylique catalectique.

(*2e mètre archiloquien*) *Ep.* 13.



Le second vers du 2e mètre archiloquien contient les deux mêmes séries que le second vers du mètre précédent, mais dans un ordre inverse. Cette différence a pour effet de modifier le caractère du mètre, en ce sens que la marche tranquille des trimètres dactyliques est interrompue par les courts ïambes, à l'allure rapide et légère, pour revenir à la fin au caractère que le rhythme avait au commencement. Ainsi la forme du mètre répond exactement au sujet : l'exhortation à jouir

(1) Si l'on veut pouvoir diviser par mesures régulières l'ensemble de la phrase rhythmique formée par les deux vers, il faut y admettre trois pauses, pour suppléer aux temps qui manquent : deux pauses, l'une avant, l'autre après le dimètre ïambique, et une troisième après le trimètre dactylique. [*N. du tr.*]

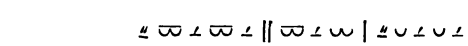
gaiement de la vie est placée au milieu de considérations sur l'aspect désolé de la nature et sur la sombre perspective de la mort.

Sur 9 hexamètres, le spondée se trouve 7 fois au 4e pied, 5 fois au 3e, 4 fois au 2e, 2 fois au 1er, 1 fois par exception au 5e pied dans un nom propre de quatre syllabes (vers 9, *Cyllenea*). La césure est partout après la longue du 3e pied ; elle n'est au 4e pied qu'au vers 3 (à cause du nom propre *Aquilone*). L'hexamètre se termine partout par une longue. — Dans le dimètre ïambique, le spondée revient régulièrement au 3e pied, excepté au vers 18; il se trouve 6 fois au 1er pied. Comme dans le mètre précédent, le trimètre dactylique catalectique est toujours pur. Il se termine 4 fois par une brève. — Ici encore, les trois séries sont toujours séparées par des césures. La 2e est 3 fois séparée de la 3e par une *syllaba anceps*. On rencontre un hiatus 2 fois entre la 1re série et la 2e, 1 fois (vers 3) au 2e temps fort de l'hexamètre devant la césure du 2e pied.

Mètre n° XI.

Tétrapodie dactylique suivie d'un ithyphallique comme 1er vers, trimètre ïambique catalectique comme 2e vers, réunis en strophes de quatre vers.

(*4e mètre archiloquien, strophe archiloquienne*)
Od., 1, 4.



(Le signe | marque ici la séparation entre la série dactylique et la série trochaïque).

Dans le 4e mètre archiloquien, l'indépendance primitive des trois séries ne se fait plus sentir chez Horace dans la même mesure que chez ses modèles grecs. La tétrapodie dactylique ne peut plus être séparée de la tripodie trochaïque (1) par un hiatus ou une *syllaba anceps;* seule, la césure subsiste encore pour témoigner de l'indépendance primitive des deux séries. Toutefois le vers formé par la réunion de ces deux séries est lui-même coupé par une autre césure, qui est la césure principale du vers (2), et qui tombe après le temps fort du 3e pied. La rapidité de l'ithyphallique donne au mètre quelque chose de sautillant et d'agité, qui, dans le trimètre ïambique catalectique, avec ses nombreuses contractions, se transforme en un laisser-aller nonchalant. « Voici

(1) Cette tripodie trochaïque est appelée vers *ithyphallique* à cause de l'emploi consacré de cette forme de rhythme dans les fêtes de Bacchus.

(2) Je croirais plutôt que la coupe principale est celle qui sépare la série dactylique de la série trochaïque. [*N. du tr.*]

le printemps ; hâte-toi d'en jouir ; bientôt tout sera fini, et alors adieu les joies de la vie ! »

Le tétramètre dactylique que nous avions rencontré au mètre n° II était toujours pur; ici au contraire la tétrapodie dactylique présente, sur 10 vers, le spondée 8 fois au 3e pied, 4 fois au 2e, 2 fois au 1er. Le 4e pied est toujours un dactyle; un seul vers (vers 9) est entièrement dactylique. L'ithyphallique, où il ne peut jamais y avoir de spondée au 2e pied, finit 7 fois par une longue, 3 fois par une brève. — Le trimètre ïambique catalectique présente ici des contractions plus fréquentes que dans le mètre n° V. Sur 10 vers, le spondée se trouve toujours au 3e pied et 9 fois au 1er; la syllabe finale est toujours longue. La césure est constamment au 3e pied.

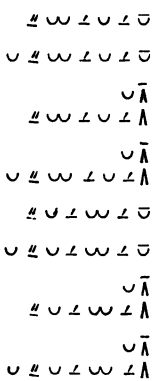
B) *Séries logaédiques.*

§ 17. — Le rhythme des séries logaédiques étant à 3 temps (voy. § 15), les lois relatives à l'étendue que peut avoir une série sont ici les mêmes que pour la famille des rhythmes trochaïques, c'est-à-dire qu'une même série peut comprendre jusqu'à six pieds. Il n'y a pas de monopodies ni de dipodies (1) : les seules séries qu'on rencontre

(1) Voy. toutefois p. 63, note. [*N. du tr.*]

sont la tripodie, la tétrapodie, la pentapodie, l'hexapodie. Toutefois, les séries logaédiques comportent une très grande variété de formes, selon que le pied ou les pieds *cycliques* se trouvent au 1er, au 2e, au 3e pied, etc., et selon que le vers commence par un temps fort ou par une anacrouse, selon qu'il finit par un temps fort ou par un temps faible.

Ainsi la tétrapodie admet déjà 20 combinaisons différentes; la tripodie, qui ne peut contenir qu'un seul dactyle, peut présenter les formes suivantes :



Dans les poésies d'Horace, on ne rencontre que des tripodies, des tétrapodies et des pentapodies.

1° TRIPODIES LOGAÉDIQUES (*phérécratiens*).

La tripodie logaédique se rencontre chez Horace sous une double forme :

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓ 1er phérécratien.

– – ⏑ – ⏑ ⏓ 2e phérécratien.

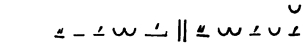
Nous nommons le premier de ces deux vers *premier* phérécratien, parce qu'il a le dactyle au 1er pied, et le second, pour la même raison, *second* phérécratien ; les anciens n'appliquaient le nom de *phérécratien* qu'à la seconde forme.

Tandis que Catulle et, avant lui, les poètes grecs se comportaient assez librement pour ce qui est de l'emploi du trochée ou du spondée au 1er pied du second phérécratien, Horace fait de l'emploi du spondée à ce pied une règle invariable. La syllabe finale sur 51 vers est 43 fois longue, 8 fois seulement brève. Horace évite absolument toute élision dans ce vers, ainsi que dans le vers *adonique*, dont il sera question plus loin (p. 63).

Vers asclépiades.

De même que le pentamètre élégiaque est formé par la réunion de deux tripodies dactyliques catalectiques, de même la réunion d'un 2e phérécratien catalectique et d'un 1er phérécratien catalectique donne naissance au vers asclépiade, ainsi nommé

à cause de son emploi chez le poète postérieur Asclépiade.



La césure après le 2e phérécratien catalectique ne manque jamais chez Horace : le vers 4, 8, 17 n'est pas de lui (1); d'autres passages, où la conjonction *que* ou bien des particules faisant partie d'un mot composé sont séparées par la césure des mots auxquels elles appartiennent (1, 15, 18. 2, 12, 6 et 25. 4, 1, 22. 5, 13), ne doivent pas être considérés comme des infractions à la règle de la césure (cf. mètre n° XIX). L'élision dans la césure est tout à fait permise, et même fréquente : 1, 3, 36. 21, 13. 24, 14. 3, 24, 52. 30, 1. 4, 5, 22. 8, 16. Très souvent on trouve devant la césure un monosyllabe, mais toujours la syllabe qui la précède doit être longue; des exceptions apparentes, comme 1, 13, 6. 3, 16, 26, s'expliquent par la loi de Ritschl, mentionnée plus loin (voy. mètre n° XIX). Sur 461 vers, la syllabe finale est 258 fois longue, brève 203 fois.

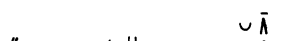
Le vers asclépiade est employé de plusieurs manières différentes, tantôt dans des pièces *monostiques*, tantôt dans des strophes contenant deux ou trois espèces de vers.

(1) Cf. plus haut, note (1) de la page 16. [*N. du tr.*]

Mètre n° XII.

Vers asclépiade répété quatre fois, de manière à former une strophe *monostique* de quatre vers.

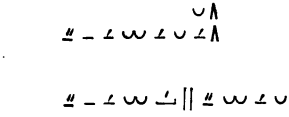
(*Asclepiadeum primum*) *Od.* 1, 1. 3, 30. 4, 8 (1).



Mètre n° XIII.

Asclépiade précédé d'un 2e *glyconique* (voy. plus bas : TÉTRAPODIES) : cette combinaison de deux vers, répétée deux fois, forme une strophe de quatre vers.

(*Asclepiadeum secundum*) *Od.* 1, 3. 13. 19. 36. 3, 9. 15. 19. 24. 25. 28. 4, 1. 3.

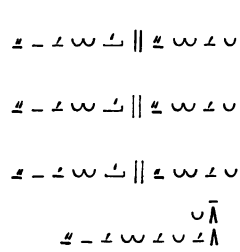


Mètre n° XIV.

Trois asclépiades, formant une strophe de quatre vers avec un 2e glyconique comme dernier vers.

(1) Cf. toutefois la note (1) de la page 16. [*N. du tr.*]

(*Asclepiadeum tertium*) *Od.* 1, 6. 15. 24. 33. 2, 12. 3, 10. 16. 4, 5. 12.

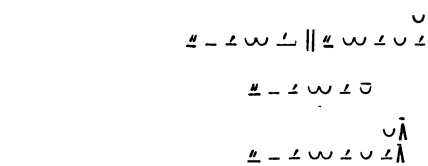


Le glyconique n'est jamais réuni en un seul vers avec l'asclépiade précédent; il y a hiatus de l'un à l'autre 2, 12, 29. Dans des poésies grecques, au contraire, on trouve encore çà et là quelques exemples de la réunion des deux vers en un seul.

Mètre nº XV.

Deux asclépiades, formant une strophe de quatre vers avec un 2e phérécratien comme troisième vers et un 2e glyconique pour terminer la strophe.

(*Asclepiadeum quartum*) *Od.* 1, 5. 14. 21. 23. 3, 7. 13. 4, 13.



Le 2e phérécratien n'est jamais réuni en un seul vers avec l'asclépiade précédent. Il y a hiatus de l'un à l'autre 3, 7, 20.

Remarque sur le mètre n° XII. — Le caractère du vers asclépiade, qui résulte surtout de la rencontre des temps forts à la fin et au commencement des deux séries, est une gravité mêlée d'émotion. Tel est aussi le caractère des pièces composées dans ce mètre. Elles se ressemblent toutes pour le fond : la première est une épître dédicatoire ; les deux autres contiennent des considérations du poète sur la valeur de ses poésies.

Remarque sur le mètre n° XIII. — Le glyconique qui précède l'asclépiade donne au mètre, par sa mobilité légère et élégante, un caractère plus vif et plus agité ; ce caractère est parfaitement en rapport avec les idées : tantôt en effet ce mètre sert à exprimer des sentiments profonds de joie et de plaisir, tantôt des sentiments profonds de colère et de tristesse.

Remarque sur le mètre n° XIV. — Le rhythme sévère des trois asclépiades se termine sur le glyconique d'une manière plus vive et plus agitée. Par là, ce mètre est particulièrement propre à donner un caractère pressant à des considérations sérieuses et raisonnables. Partout le sujet répond à ce caractère du rhythme : *Odes*, 1, 6 et 2, 12 : invité à célébrer les victoires d'Agrippa ou d'Octave, le poète repousse des propositions qui l'honorent, mais qu'il demande la permission de ne point accepter, en s'excusant sur l'insignifiance des sujets qu'il a l'habitude de chanter. — 1, 15 et 3, 16 : Horace condamne sévèrement, dans la première pièce, l'enlèvement d'Hélène, dans la seconde, cette opinion, que l'or seul rendrait heureux. — 4, 5 : invitation pressante à revenir. — 4, 12 : invitation amicale à une visite sans délai. — 1, 24 et 33 : consolations au sujet de biens perdus. — 3, 10 : représentations pressantes d'un amant à une beauté qui ne veut pas se laisser toucher.

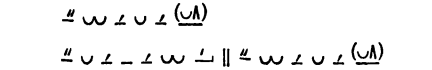
Remarque sur le mètre n° XV. — Dans le quatrième mètre asclépiade, le caractère fondamental du mètre précédent, qui est de marquer une exhortation à la fois sérieuse et pressante, se retrouve avec plus de force encore; le léger et fugitif phé-

récratien donne au mètre un rhythme encore plus vif et plus agité. — 1, 5 : le poète met Sybaris en garde contre une beauté dangereuse. — 1, 23 : il exhorte une jeune fille timide à se soustraire enfin aux ailes de sa mère. — 3, 7 : il conseille à la belle Astérié de se défier des entreprises d'un prétendant, en l'absence de son ami. — 4, 13 : il taquine une coquette, avec l'intention de l'amener à changer de conduite. — 1, 14 : il met ses concitoyens en garde contre de nouveaux dangers. — 1, 21 : exhortation à célébrer les enfants de Latone. — 3, 13 : promesse de remercier les dieux et de leur offrir un sacrifice; le poète s'exhorte ici lui-même à témoigner aux dieux la reconnaissance qu'il leur doit.

Mètre n° XVI.

1er phérécratien comme premier et comme troisième vers; comme deuxième et comme quatrième vers, 3e glyconique et 1er phérécratien réunis.

(*Grand mètre saphique*) *Od.* 1, 8.



La disposition rhythmique des trois séries est

très symétrique, en ce sens que la tétrapodie catalectique se trouve placée entre deux tripodies non catalectiques. Le phérécratien, qui revient au commencement et à la fin, donne au mètre un caractère rapide, vif, presque passionné. La pensée répond à la forme : la question pressante « pourquoi ? » devient une accusation presque passionnée, qu'il ne faut pas, bien entendu, prendre trop au sérieux.

Les trois séries sont toujours séparées par des césures ; il y a hiatus entre la 1re et la 2e au vers 3.

Mètre n° XVII.

[illegible] catalectique, dipodie dactylique [illegible] phérécratien catalectique réunis [illegible] est répété quatre fois de ma- [illegible] *[illegible]stique.*

[illegible] 1. 11. 18. 4. 10.

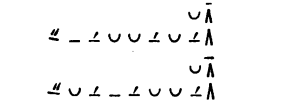
[illegible]

[illegible] très sy- [illegible] ques. [illegible] La syncope [illegible] des temps [illegible] au vers

un caractère vif et énergique, qui le rendaient surtout propre à des représentations et à des exhortations pressantes. Les pièces composées dans ce mètre répondent aussi à ce caractère.

Ce vers ne se rencontre chez Horace que formant des systèmes *monostiques* de 8 ou de 16 vers, qui se décomposent en deux ou en quatre strophes. Le 2e phérécratien catalectique et la dipodie dactylique catalectique se terminent toujours par une longue, le 1er phérécratien catalectique 17 fois par une longue, 15 fois par une brève. Une fois (4, 10, 5) il y a élision dans la première césure, une autre fois (1, 18, 16) *per* est séparé par la seconde césure du composé *perlucidior*. Les trois séries sont toujours séparées par des césures.

2° TÉTRAPODIES LOGAÉDIQUES (*glyconiques*).



La tétrapodie logaédique ne se rencontre chez Horace que sous la forme catalectique, le dactyle étant au 2e ou au 3e pied. Ici encore nous étendrons le sens de la dénomination de *glyconique* : chez les anciens, elle ne s'appliquait qu'à la forme où le dactyle se trouve au 2e pied ; nous l'emploie-

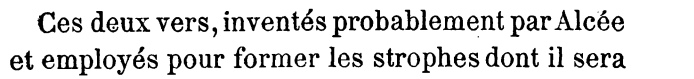
rons aussi en parlant de la forme où le dactyle se trouve au 3e pied, et nous appellerons l'une de ces deux formes *deuxième* glyconique, l'autre *troisième* glyconique. Le 2e glyconique se trouve chez Horace formant un vers à lui seul (voy. mètres nos XIII, XIV, XV), le 3e glyconique ne se rencontre que réuni en un vers avec le 1er phérécratien dans le grand mètre saphique (voy. mètre n° XVI).

Le 2e glyconique chez Horace a toujours un spondée à la place du premier trochée. Les deux exceptions 1, 14, 24 et 36 ont été écartées par les corrections, d'ailleurs douteuses, *Teucer te* et *ignis Pergameas;* peut-être du reste cette pièce date-t-elle d'une époque où Horace n'avait pas encore adopté d'une manière absolue la règle que nous venons d'énoncer. Le dactyle est toujours pur, comme dans toutes les séries logaédiques. Sur 246 vers, 137 se terminent par une longue, 109 par une brève. — Le 3e glyconique a toujours un spondée au 2e pied et se termine toujours par une longue.

3° PENTAPODIES LOGAÉDIQUES.

De toutes les formes variées que peut affecter la pentapodie, deux seulement sont à considérer pour les mètres d'Horace. Toutes deux ont le dactyle au 3e pied; elles ne se distinguent que par

cette circonstance, que l'une commence par le temps fort et finit sur le temps faible, tandis que l'autre commence par l'anacrouse et finit sur le temps fort. La première de ces deux formes s'appelle *vers saphique hendécasyllabe*, la seconde *vers alcaïque hendécasyllabe*.



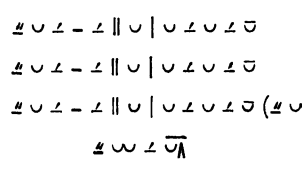
Ces deux vers, inventés probablement par Alcée et employés pour former les strophes dont il sera question ci-après, tirent leur nom de leur emploi fréquent chez Sapho et chez Alcée.

MÈTRE N° XVIII.

Trois vers saphiques hendécasyllabes, suivis, comme quatrième vers, du vers *adonique*, c'est-à-dire d'une dipodie dactylique (1) à fin spondaïque ou trochaïque.

(1) Quoique l'auteur ait dit plus haut, p. 51, qu'il n'admettait pas de *dipodies* logaédiques, il vaudrait peut-être mieux considérer comme une telle dipodie le vers adonique, qui se composerait alors, non d'un dactyle et d'un *spondée*, mais d'un dactyle cyclique et d'un *trochée*. La strophe saphique est un mélange de deux figures rhythmiques, le trochée et le dactyle ; le vers adonique, scandé ⏑ – ⏑ –, réunirait l'une et l'autre figure et résumerait ainsi le caractère du mètre tout entier. Voy. du reste ce que M. Schiller lui-même dit plus loin (mètre n° XIX, p. 68-69) du dernier vers de la strophe alcaïque. [*N. du tr.*]

(*Strophe saphique*) *Od.* 1, 2. 10. 12. 20. 22. 25. 30. 32. 38. 2, 2. 4. 6. 8. 10. 16. 3, 8. 11. 14. 18. 20. 22. 27. 4, 2. 6. 11. *Carmen sæculare.*



Le vers *adonique* a été ainsi appelé à cause de son emploi fréquent pour terminer la strophe dans les poésies sur la mort d'Adonis : ὦ τὸν Ἄδωνιν, « pauvre Adonis ! »

Horace emploie la strophe saphique dans 26 pièces; après la strophe alcaïque, c'est le mètre qu'il emploie le plus souvent.

La disposition rhythmique est très simple et très symétrique : ce sont trois pentapodies semblables, suivies d'une dipodie ; dans chaque pentapodie, le dactyle, entouré de deux dipodies trochaïques, tient le vers suspendu « comme la gondole sur les vagues, dans le plus bel équilibre. » Nulle part des temps forts qui se rencontrent ne troublent la marche tranquille du vers. La dipodie dactylique finale rappelle d'une manière caractéristique le trait particulier qui distingue le rhythme de toute la strophe : le dactyle, qui, dans chacun des trois premiers vers, interrompt par son allure

plus rapide la marche tranquille et mesurée des trochées, revient encore une fois à la fin dans le vers adonique. C'est pourquoi la strophe saphique est le véritable mètre à employer pour exprimer toute émotion qui, pour une raison quelconque, se contient afin de ne point déborder, quelque pénible que soit la lutte ; pour la prière qui, par crainte pour la divinité, reste dans les limites du recueillement et d'un usage pieux ; pour l'amour qui lutte contre la violence de la passion, mais sait pourtant en triompher ; pour la plainte qui se tient loin du laid ; pour la joie qui ne dépasse point la juste mesure (1). En général, Horace est resté fidèle à ce caractère ; les prières surtout et les invocations aux dieux sont pour la plupart composées dans ce mètre ; il y a cependant quelques pièces isolées, où il est impossible de reconnaître le caractère ordinaire du mètre saphique, par exemple 1, 25. 38. 2, 8. 3, 20.

Ce mètre subit chez les Romains des modifications toutes particulières, déjà en partie par l'influence de Catulle, mais surtout par celle d'Horace. Le premier trochée de la première dipodie est toujours pur, mais le second est régulière-

(1) J'ai déjà dit que ces considérations de M. Schiller sur le caractère particulier de chaque mètre me semblaient souvent bien hasardées. Cf. la préface. [*N. du tr.*]

ment remplacé par un spondée. La dernière syllabe de la seconde dipodie est, sur 615 vers, 406 fois une longue, 209 fois une brève. Quant à la césure, Horace emprunte celle de l'hexamètre (les Grecs n'avaient pas de césure fixe pour le vers saphique) : la césure ordinaire est donc celle qui coupe le vers après la longue du 3e pied (césure *penthémimère*); la césure *trochaïque*, c'est-à-dire celle qui tombe après la 1re brève du 3e pied, est bien plus rare. Sur 615 vers, 567 ont la césure penthémimère, 48 seulement la césure trochaïque, et encore, sur ce dernier nombre, il y a 14 cas dans lesquels *que* se trouve devant la césure, et qui, par conséquent, peuvent être considérés comme douteux (1). De ces 48 vers, 7 seulement appartiennent au 1er et au 2e livre, aucun au 3e, 22 au contraire au 4e livre et 19 au Chant Séculaire. Avec la césure, Horace emprunte aussi à l'hexamètre la règle relative à l'emploi des monosyllabes devant la césure, règle du reste souvent violée par lui dans ses propres hexamètres. D'après cette règle, un monosyllabe ne peut être placé devant la césure que lorsqu'il est précédé d'un autre monosyllabe. Dans le vers saphique, cette règle est exactement observée en 25 passages ; dans d'autres, l'exception n'est

(1) Cf. p. 54 et p. 74-75. [*N. du tr.*]

qu'apparente, par exemple 1, 32, 13 *Phœbi et.* Des élisions dans la césure se trouvent 2, 4, 10. 16, 26. 3, 27, 10. 4, 11, 27. Pour la brève apparente *ridet* devant la césure, 2, 6, 14, voy. MÈTRE N° XIX.

Sur 205 vers adoniques, 123 se terminent par une longue, 82 par une brève. Chez les Grecs, il arrive encore souvent que l'adonique ne forme qu'un vers avec la pentapodie qui précède; ceci n'a lieu chez Horace que 1, 2, 19. 25, 11. 2, 16, 7. D'autres strophes au contraire montrent, par l'hiatus à la fin du troisième vers, l'indépendance du vers adonique (1, 2, 47. 12, 7 et 31. 22, 15); cette indépendance est constante dans les livres III et IV, ainsi que dans le Chant Séculaire. — D'ailleurs l'étroite union des quatre vers entre eux est prouvée par la fréquence de l'élision à la fin d'un vers, alors que le vers suivant commence par une voyelle (ainsi il y a élision du deuxième vers au troisième; *Od.* 2, 2, 18; 16, 34; 4, 2, 22; du troisième au quatrième : 4, 2, 23; et *Carm. Sæc.*, 47, l'une et l'autre fois pour le mot *que*). De même aussi des conjonctions et des prépositions se trouvent souvent à la fin d'un vers, alors que les mots auxquels elles se rapportent sont placés dans le vers suivant : ainsi *et Od.* 2, 6, 1 et 2. 16, 37. 3, 8, 26. 11, 5. 27, 22. 29. 46; *in* 3,

8, 3. 4, 6, 11. Néanmoins les quatre vers étaient considérés comme des séries indépendantes, comme le montrent les fréquents hiatus qu'on rencontre d'un vers à l'autre : ainsi du premier au deuxième : 1, 2, 41. 12, 25. 2, 16, 5. 3, 11, 29. 27, 33; du deuxième au troisième : 1, 2, 6. 12, 6. 25, 18. 30, 6. 2, 2, 7. 4, 6. 3, 11, 51. 27, 10. — Dans le vers adonique, le dactyle ne peut pas être remplacé par un spondée.

MÈTRE N° XIX.

Deux vers alcaïques hendécasyllabes, suivis d'un dimètre ïambique *hypercatalectique* (tétrapodie trochaïque avec anacrouse) et d'une tétrapodie logaédique διὰ δυοῖν.

(*Strophe alcaïque*) *Od.*, 1, 9. 16. 17. 26. 27. 29. 31. 34. 35. 37. 2, 1. 3. 5. 7. 9. 11. 13. 14. 15. 17. 19. 20. 3, 1. 2. **3**. 4. 5. 6. 17. 21. 23. 26. 29. 4, 4. 9. 14. 15.

⏑ | ⏑ ∪ ⏑ – ‖ ⏑ ω ⏑ ∪ ⏑ (1)

⏑ | ⏑ ∪ ⏑ – ‖ ⏑ ω ⏑ ∪ ⏑

⏑ | ⏑ ∪ ⏑ – ‖ ⏑ ∪ ⏑ ⏑

⏑ ω ⏑ ω ⏑ ∪ ⏑ ⏑

(1) Je crois devoir supprimer les pauses d'un temps que l'auteur indique à la fin des trois premiers vers : le temps qui manque à la fin du vers alcaïque est compensé par celui qu'il y a de trop

La strophe alcaïque, ainsi appelée du nom d'Alcée, son inventeur, se compose : 1° du vers alcaïque hendécasyllabe répété deux fois; — ce vers, comme nous l'avons remarqué plus haut, n'est autre chose qu'un vers saphique hendécasyllabe commençant par l'anacrouse et finissant sur le temps fort; — 2° d'un dimètre ïambique *hypercatalectique*, (c'est-à-dire ayant une syllabe de trop), ou plutôt d'une tétrapodie trochaïque précédée d'une anacrouse; — 3° enfin, d'un vers logaédique, qui n'est autre que le vers adonique *redoublé*, et qui contient *deux* pieds cycliques (de là, la dénomination de διὰ δυοῖν). Aucun autre mètre ne se rencontre aussi souvent chez Horace : 37 pièces, par conséquent le tiers à peu près de toutes ses poésies, sont composées dans ce mètre.

La disposition rhythmique de la strophe alcaïque est moins simple, mais non moins belle que celle de la strophe saphique. Ce sont deux pentapodies, qui sont suivies de deux tétrapodies, destinées à développer d'une façon plus spéciale les deux motifs rhythmiques associés dans les pentapodies. Le motif trochaïque revient dans la première tétrapodie, le motif dactylique dans la seconde. Les

au commencement du vers suivant; les vers doivent se relier l'un à l'autre sans interruption, de manière à former une série continue de mesures à 3 temps. [*N. du tr.*]

anacrouses au commencement des trois premiers vers et la manière dont ces vers se terminent sur le temps fort donnent à la strophe alcaïque beaucoup plus d'élan et d'énergie que n'en a la strophe saphique; la construction plus variée des différents vers lui prête plus de mobilité; enfin, l'adonique redoublé lui fournit une conclusion bien plus forte. Dans la plupart des poésies d'Horace, ce caractère est nettement marqué; elles sont animées d'un sentiment vigoureux et viril; dans quelques pièces isolées où il ne semble pas qu'il en soit ainsi, on peut néanmoins reconnaître je ne sais quoi de pressant et d'attachant, on dirait presque un élément de contrainte, qui assure à la prière son accomplissement et ouvre l'oreille à l'exhortation, qui donne à la raillerie un caractère plus tranchant et prête à la louange comme à la consolation plus de force et d'efficacité.

Le vers alcaïque, lui aussi, subit chez Horace des modifications originales sous le rapport des césures et des syllabes longues. Tandis que, chez les Grecs, il n'y a point de règles fixes ni pour la quantité de l'anacrouse ou de la seconde syllabe du deuxième trochée, ni pour les césures, Horace établit des règles invariables, dont les unes ne sont jamais violées par lui, et les autres rarement.

L'anacrouse du vers alcaïque est, sur 634 vers, 17 fois seulement une brève; sur ces 17 cas, 8 appartiennent au 1er livre, 4 au 2e, 5 au 3e, au lieu que dans le 4e on ne trouve que l'anacrouse longue. Le deuxième trochée du même vers est toujours un spondée. Les exceptions qu'on rencontre ne sont pas authentiques ou ne sont qu'apparentes : 3, 6, 9 il faut lire *jam bis Monœses;* l'exception 3, 23, 18 peut être écartée, soit par l'explication ordinaire du passage (1), soit par la correction ingénieuse de Todt, voy. *Zeitschrift für Gymnasialwesen*, XX, p. 875 ; 3, 5, 17, *si non periret*, et les cas semblables, 2, 6, 14 et 13, 16. 3, 16, 26, s'expliquent par la loi qu'ont établie Ritschl et Fleckeisen (2), à savoir que « pour toutes les syllabes finales terminées par *r* ou par *t* où la voyelle qui précède cette consonne était longue à l'origine, la quantité primitive se rencontre encore çà et là chez les poètes de l'époque d'Auguste (3). » — La césure tombe en règle gé-

(1) Sur le sens de ce passage, qui s'explique très bien, sans qu'on ait besoin de faire aucune correction, voy. la note de M. Waltz, *Revue de Philologie*, II, p. 240; *sumptuosa hostia* est à l'ablatif. [*N. du tr.*]

(2) Cf. Corssen, *Aussprache, Vocalismus und Betonung der lateinischen Sprache*, II, p. 446 et suiv.

(3) Cette loi de Ritschl et de Fleckeisen ne me paraît rien moins qu'établie (cf. Gossrau, *Lateinische Sprachlehre*, 2e édition, § 56). Des vers tels que « qui teneant (nam inculta *videt*), hominesne, feræne » (Virgile) ne prouvent absolument rien, car

nérale avant le 3e temps fort. Font exception : 1, 37, 14, où, si l'on n'adopte pas la leçon, du reste bien autorisée, *lymphatam a Mareotico*, la césure tombe après le 3e temps fort; 4, 14, 17, où la césure se trouve après le 2e temps fort; enfin 1, 16, 21, où la syllabe *ex* de *exercitus* est séparée de son composé par la césure, ce qui est ici d'autant plus remarquable qu'il y a en même temps une élision. Pour ce qui regarde l'emploi des monosyllabes devant la césure, la règle rappelée plus haut (voy. MÈTRE N° XVIII) est plus souvent observée que violée. Elle est observée 1, 9, 2 et 18. 26, 6. 27, 14 et 21. 35, 34. 2, 1, 33. 17, 18. 20, 18. 3, 3, 21. 4, 5. 6, 22 et 45. 21, 21. 26, 6. 29, 5. 4, 4, 22. 25. 53. 9, 38. 14, 5. 15, 18. Elle ne l'est pas 2, 3, 22. 11, 21. 17, 5 et 6. 3, 1, 9. 3, 49. 5, 13 et 33. 21, 10. 29, 57. 4, 14, 37. 69. 73. 14, 17. 33. 41. 45. Elle n'est violée qu'en appa-

le temps fort, devant la césure, peut allonger une syllabe brève quelconque. Pour démontrer que les syllabes finales en question pouvaient encore être *naturellement* longues au temps de Virgile et d'Horace, il faudrait citer des exemples où elles fussent employées comme telles *à un temps faible :* Fleckeisen cite bien Virgile, *Énéide*, 5, 167 et 480, mais le texte qu'il adopte pour ces deux vers (*revocabat : ecce* et *illisit ossa*) n'est pas le texte généralement reçu. Reste donc le passage d'Horace *Odes*, 3, 5, 17, où la dernière syllabe de *periret* serait en effet employée comme longue au temps faible, s'il était prouvé que le second trochée du vers alcaïque est *toujours* remplacé chez lui par un spondée : mais c'est là précisément le point en question. Quant aux passages 2, 6, 14; 13, 16; 3, 16, 26, la syllabe finale y est tout simplement allongée par le temps fort. [*N. du tr.*]

rence 1, 17, 14. 27, 2. 31, 6. 35, 17. 2, 13, 2. 3, 2, 5. 6. 13. 4, 1. 5, 10. L'élision dans la césure a souvent lieu : 1, 16, 6. 31, 6. 34, 10 et 13. 35, 19. 25. 33. 2, 3, 13. 5, 21. 9, 18. 11, 21. 13, 6. 17, 10. 3, 1, 5. 2, 5 et 30. 3, 33 et 41. 4, 6. 41. 49. 6, 1. 6. 18. 21, 13. 29, 17. — La syllabe finale, sur 634 vers, est 319 fois une longue, 315 fois une brève.

Le dimètre ïambique hypercatalectique a régulièrement sa césure principale après le 3e temps fort; rarement cette césure est remplacée par la césure après le 3e temps faible ou après le 2e temps fort. Sur 317 vers, la césure après le 3e temps fort se trouve 280 fois. — La césure après la 5e syllabe se rencontre régulièrement quand la 6e est un monosyllabe et alors elle accompagne toujours la césure principale après le 3e temps fort; on la rencontre sous cette forme 42 fois. Sous une forme différente et comme césure principale, elle se montre 11 fois dans le 1er et le 2e livre : 1, 16, 3. 26, 7. 29, 11. 35, 11. 2, 1, 11. 3, 3. 13, 27. 14, 11. 19, 7. 11. 19. — La césure après le 2e temps fort se rencontre régulièrement, soit comme césure principale, soit comme césure secondaire, lorsqu'elle est précédée d'un monosyllabe; on la trouve 47 fois sous cette forme; elle joue 12 fois le rôle de césure principale, une fois (dans le premier livre) d'une manière irrégulière,

1, 26, 11, *hunc Lesbio*, mais, à part ce passage, seulement dans le 3e et le 4e livre : 3, 1, 31. 4, 27. 59. 67. 29, 27 et 31. 4, 4, 71. 9, 19 et 39. 14, 43. 15, 19. — Voilà les césures les plus fréquentes ; elles manquent dans un certain nombre de vers, qui contiennent pour la plupart, au milieu, un mot de quatre syllabes ou de plus, et qui en règle générale doivent avoir deux césures, l'une après le 2e temps faible, l'autre après le 4e : 2, 1, 25 *decoloravere* (césures après le 1er temps fort et le 4e temps faible), 13, 19 *improvisa*, 3, 3, 7 *illabatur*, 35 *debacchentur*, 5, 31 *extricata*, 6, 11 *adjecisse*, 15 *formidatus*, 19 *derivata*, 27 *impermissa*, 29, 7 *contempleris*, 35 *delabentis*, 4, 4, 35 *defecere*, 63 *submisere*, 14, 35 *Alexandrea* (césures après le 1er temps fort et le 4e temps faible). — Pour ce qui est de la césure secondaire après le 2e temps fort, on pourrait l'admettre encore plus souvent, si l'on supposait qu'elle pût séparer les adverbes des mots composés auxquels ils appartiennent. Ce qui paraîtrait confirmer cette hypothèse, c'est d'abord la présence très fréquente des mêmes particules, employées comme prépositions, au même endroit du vers, c'est ensuite l'usage, dont on peut trouver des exemples certains chez Horace, de séparer ainsi, par la césure, des adverbes de mots composés

dont ils font partie. C'est ce qui a lieu d'une façon incontestable dans les passages suivants : *Odes*, 1, 2, 34 *circum|volat*, 16, 21 *ex|ercitus*, 18, 16 *per|lucidior*, 37, 5 *de|promere*, 2, 12, 25 *de|torquet*, 7, 21 *in|credibili*, *Épodes*, 1, 19 *im|plumibus*, 11, 15 *in|æstuet*, 16, 8 *ab|ominatus*. D'après ces exemples, on pourrait encore en 57 passages admettre la césure après le 2e temps fort, comme césure secondaire, au milieu de mots composés d'une des prépositions *de*, *in*, *per*, *ex*. De même qu'alors des adverbes seraient séparés de leurs composés par la césure du 2e temps fort, de même la césure après le 3e temps fort sépare 27 fois *que*, 1 fois *ve* du mot qui précède. — Sur 317 dimètres ïambiques, le spondée se trouve 307 fois au 1er pied ; au 3e pied, il est d'un emploi constant ; la dernière syllabe est 205 fois une longue, 112 fois une brève.

Le vers logaédique qui termine la strophe présente toujours des dactyles purs, et le premier trochée est également partout pur ; il est à remarquer que dans près de 1/5 de la totalité des vers de cette espèce (60 fois) c'est *que* qui forme la brève de ce trochée (1) ; la syllabe finale est 209 fois une longue, 108 fois une brève.

(1) Je ne vois pas bien l'intérêt de cette remarque ni quelle conclusion on en pourrait tirer. [*N. du tr.*]

Les quatre séries étaient toutes considérées comme indépendantes. C'est ce que montre la fréquence de l'hiatus d'une série à l'autre; on le rencontre : de la première série à la deuxième 1, 17, 13 et 25. 31, 5. 35, 9. 2, 5, 9. 13, 21; de la deuxième à la troisième 1, 9, 14. 17, 6. 31, 14. 35, 38. 2, 13, 26. 3, 5, 10 et 46; de la troisième à la quatrième 1, 9, 7. 16, 27. 37, 11. 2, 9, 3. 13, 7 et 11. 14, 3. 19, 31. 3, 4, 9. 5, 11. Devant tous ces exemples s'effacent les deux passages isolés qui montrent une élision à la fin d'un vers et par conséquent union avec le vers suivant : 2, 3, 27. 3, 29, 35.

TABLE

DES DIVERS MÈTRES LYRIQUES EMPLOYÉS PAR HORACE.

1° *Odes.*

Livre I.	Mètres.	Pages.
Odes 1...	XII	55
2...	XVIII	63
3...	XIII	55
4...	XI	49
5...	XV	56
6...	XIV	55
7...	II	28
8...	XVI	59
9...	XIX	68
10...	XVIII	63
11...	XVII	60
12...	XVIII	63
13...	XIII	55
14...	XV	56
15...	XIV	55
16...	XIX	68
17...	XIX	68
18...	XVII	60
19...	XIII	55
20...	XVIII	63
21...	XV	56
22...	XVIII	63
Odes 23 .	XV	56
24..	XIV	55
25..	XVIII	63
26..	XIX	68
27..	XIX	68
28..	II	28
29..	XIX	68
30..	XVIII	63
31..	XIX	68
32..	XVIII	63
33..	XIV	55
34..	XIX	68
35..	XIX	68
36..	XIII	55
37..	XIX	68
38..	XVIII	63

Livre II.	Mètres.	Pages.
Odes 1...	XIX	68
2...	XVIII	63
3...	XIX	68
4...	XVIII	63

Livre II.	Mètres.	Pages.
Odes 5...	XIX	68
6...	XVIII	63
7...	XIX	68
8...	XVIII	63
9...	XIX	68
10...	XVIII	63
11...	XIX	68
12...	XIV	55
13...	XIX	68
14...	XIX	68
15...	XIX	68
16...	XVIII	63
17...	XIX	68
18...	V	38
19...	XIX	68
20...	XIX	68

Livre III.	Mètres.	Pages.
Odes 1...	XIX	68
2...	XIX	68
3...	XIX	68
4...	XIX	68
5...	XIX	68
6...	XIX	68
7...	XV	56
8...	XVIII	63
9...	XIII	55
10...	XIV	55
11...	XVIII	63
12...	VI	40
13...	XV	56
14...	XVIII	63
15...	XIII	55
16...	XIV	55

Livre III.	Mètres.	Pages.
Odes 17..	XIX	68
18..	XVIII	63
19..	XIII	55
20..	XVIII	63
21..	XIX	68
22..	XVIII	63
23..	XIX	68
24..	XIII	55
25..	XIII	55
26..	XIX	68
27..	XVIII	63
28..	XIII	55
29..	XIX	68
30..	XII	55

Livre IV.	Mètres.	Pages.
Odes 1...	XIII	55
2...	XVIII	63
3...	XIII	55
4...	XIX	68
5...	XIV	55
6...	XVIII	63
7...	I	27
8...	XII	55
9...	XIX	68
10...	XVII	60
11...	XVIII	63
12...	XIV	55
13...	XV	56
14...	XIX	68
15...	XIX	68
Carmen Sæculare	XVIII	63

2° *Épodes.*

Épodes.	Mètres.	Pages.	Épodes.	Mètres.	Pages.
1...	IV	35	10...	IV	35
2...	IV	35	11...	IX	46
3...	IV	35	12...	II	28
4...	IV	35	13...	X	48
5...	IV	35	14...	VII	43
6...	IV	35	15...	VII	43
7...	IV	35	16...	VIII	44
8...	IV	35	17...	III	34
9...	IV	35			

Bar-le-Duc. — Typ. L. Philipona et Cie. — 22.

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

Lh 9.620.5
Metres lyriques d'Horace d'apres
Widener Library 006529915
3 2044 085 204 683